# SAMMELBÄNDE

DER

# INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

(E. V.)

Vierzehnter Jahrgang 1912—1913

Herausgegeben von

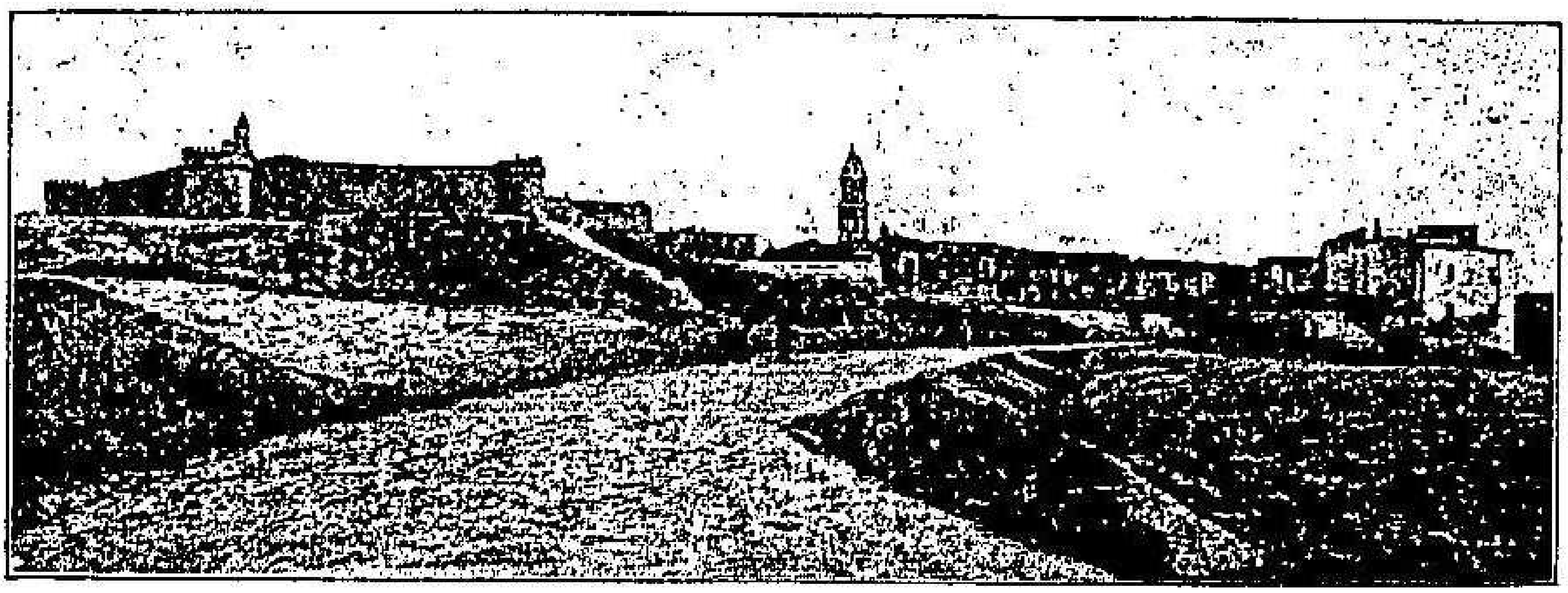
Max Seiffert

English Editor: Charles Maclean

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

# INHALT.



Torremaggiore.

# Alcuni documenti inediti su la vita di Luigi Rossi compositore di musica (1597—1653).

Per

**Alberto Cametti.**

(Roma.)

Non v'ha nessuno fra i cultori di storia della musica che ignori il nome di Luigi Rossi, uno dei più celebrati compositori della prima metà del seicento, autore del famoso *Orfeo*, la prima opera teatrale in musica rappresentata a Parigi.

Produttore fecondo, ricercato e beneficato da principi e da cardinali, il Rossi godè di ampia e universale fama e fu elogiato altamente dagli scrittori contemporanei, il Bonini, il Doni, il Della Valle, il Passeri, il Saint-Evremond, il Tenaglia; come pure, più tardi, dal Perti, dal De Brossard, dal La Vieville de Fresneuse, dal Bacilly.

A nostra mortificazione dirò che la sua memoria fu rievocata in Italia per merito degli stranieri: fu un francese, il Castil-Blaze [1]), che, rivelandone il nome, rivendicò all'Italia l'onore di aver dato i natali all'autore della prima opera rappresentata in Francia; fu un altro francese, il Rolland, che, occupandosi più volte con amore del Rossi, ne fece rinverdire la fama [2]); come furono due belgi, il Gevaert e il Wotquenne che ne raccolsero e studiarono le composizioni o ci offrirono il catalogo dettagliato di esse [3]).

Fra noi non vi fu che l'Ademollo, il quale, sulle orme del Castil-Blaze e del Saint-Evremond ed aggiungendo di suo qualche documento inedito,

1) Castil-Blaze, *L'Opéra italien de 1548 à 1856*. Paris 1856. (pag 68).

2) Rolland, R., *Notes sur l'Orfeo de Luigi Rossi et sur les musiciens italiens à Paris sous Mazarin*. (A pag. 191—209 dei *Documents*, ecc. del *Congrès intern. d'histoire de la musique* di Parigi del 1900, pubblicati dal Combarieu.

Rolland, R., *Musiciens d'autrefois* (*Le premier Opéra joué à Paris*), Paris 1912

3) Wotquenne, A., *Etude bibliographique sur le compositeur napolitain Luigi Rossi (... 1653)*. Bruxelles, 1909.

ebbe a parlare del Rossi[1]), e sempre per la sola parte riguardante le rappresentazioni dell' *Orfeo.*

Nessuno infine tentò di sollevare il denso velo che avvolgeva la vita del Rossi, la cui biografia è ancora da scriversi.

## I.

Nella epigrafe apposta sulla sua tomba in Roma, il testo della quale riporterò più innanzi, il Rossi era chiamato napolitano. La stessa cosa aveva detto il Burney, citando il titolo di una composizione da lui veduta[2]), e dopo di lui ripetuto madama Sidney Morgan[3]); così riaffermarono i lessicografi Gerber, Fétis, Grove, Schmidl, Eitner, che da quelli, e vicendevolmente, ricavarono le loro notizie.

Il Wotquenne fu il primo a riprodurre, prendendola dal Pitoni, l' iscrizione di quella lapide e a divulgare così anche la data della morte: egli citava inoltre un volume di arie del Monteverdi, del Peri e di Giovanni de Macque, conservato al British Museum e ricopiato — per conto del duca di Traetta — dal Rossi, nel quale questi si affermava scolaro del de Macque (allievo, a sua volta, di Filippo di Monte[4])) compositore belga vissuto in Napoli dal novembre del 1586 alla sua morte e maestro a quella Real Cappella dal 1610 al 1613[5]).

Che il Rossi, dunque, fosse napolitano e che fosse morto in Roma nel 1653, era sino ad oggi tutto ciò che si sapeva — vere o no queste circostanze — della sua vita.

Riusciranno quindi grati agli studiosi i documenti e le notizie che ho potuto rintracciare in Roma su quest' artista e che ci permettono di fissare con precisione i contorni finora evanescenti della persona di lui.

* * *

Il Rossi poteva dirsi napolitano se non in quanto era originario di un paese compreso nel reame di Napoli. Il preciso luogo ov' egli vide la luce ci vien rivelato dal suo atto di morte: e da questo — essendovi indicata l' età del Rossi — possiamo altresì ricavare la data approssimativa della sua nascita.

---

1) Ademollo, A., *I primi fasti della musica italiana a Parigi (1645—62).* Milano, Ricordi, 1884.

2) Il Burney diceva di aver visto alla Magliabechiana una scena dell' oratorio *Giuseppe figlio di Giacobbe opera spirituale fatta in musica da Aloigi de Rossi, napolitano, in Roma. (A general history,* vol. IV, pag. 155.)

3) Morgan, S., *Mémoires sur la vie et le siècle de Salvator Rosa.* Paris, 1824 (vol. 1, pag. 255 nota).

4) Vedi: *Di Giovanni Di Macquè discepolo di M. Filippo De Monte Il Primo Libro de Madrigali a sei voci, novamente da lui composti et dati alla luce.* In Venetia, Gardano, 1576.

5) Wotquenne, *Etude*, pag. IV.

A pochi chilometri da San Severo in provincia di Foggia, in Puglia, vi è un grosso comune di circa dodicimila abitanti, posto sul dosso di una collina, nel territorio bagnato dal Fortore, e limitato, ad oriente, dal pittoresco e caratteristico promontorio del Gargano; paese che vanta origine assai antica e cospicue memorie feudali. Voglio intenderre Torremaggiore.

A Torremaggiore nacque, nel 1597 o 1598[1]), il nostro Luigi, uno dei sette figli di Donato Rossi. Gli altri fratelli erano Giovan Carlo, Dionisio, Giovan Tommaso, Giulio Cesare e Felice Antonio; una sorella aveva nome Giuseppina.

Giovan Carlo, di molti anni più giovane di Luigi, era anch' esso musicista e dimorava in Roma. Il Passeri, scrittore contemporaneo e suo amico, lo designa come «*famoso sonatore di arpa a tre registri, fratello di quel virtuoso Luigi noto a tutto il mondo per la sua perfezione nella musica*»[2]). Offrirò più complete notizie di lui alla fine di questo lavoro.

Dionisio era già morto nel 1641 ed aveva lasciato dei figli. Giovan Tomaso, Giulio Cesare, Felice Antonio e la sorella Giuseppa erano invece ancora viventi nel 1641 e «dimoravano in Puglia»[3]). Felice Antonio si era forse trasferito in San Severo[4]).

Quelle contrade erano state in quei tempi desolate dalla ferocia degli uomini e dalla implacabilità degli elementi. Dopo l' invasione dei turchi del 1620, spintisi fino a San Severo, il memorabile terremoto del 30 luglio 1627 devastò la Capitanata e fece numerose vittime anche a Torremaggiore[5]). Nel 1638 un altro terremoto ricommosse gli animi già tanto provati dalle sventure undici anni prima[6]).

* *
*

Dopo aver studiato in Napoli col De Macque, come si è visto, il Rossi venne in Roma e quivi si mise al servizio di un Borghese. Ciò si apprende dal frontespizio di alcune arie da lui composte e oggi conser-

---

1) La data precisa ce l'avrebbe potuta fornire il suo atto di battesimo. Ma nel terremoto del 30 luglio 1627 andarono dispersi o distrutti gli archivî; e i registri di battesimo oggi conservati nelle due parrocchie di Torremaggiore, come mi comunica gentilmente il Sindaco, cominciano dal 1663.

2) Passeri, G. B., *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti*, ecc. Roma, 1772 (pag. 434.)

3) Dal testamento 14 novembre 1641 di Luigi Rossi, citato più innanzi.

4) Perchè il figlio suo, il canonico Francesco Rossi, si diceva nativo di San Severo.

5) In una lettera riportata dal Foglia, G. A., *Historico discorso del gran terremoto successo nel Regno di Napoli nella provincia di Capitanata di Puglia nel corrente anno 1627* (Napoli 1627), si legge a pag. 7: «*Torremaggiore, terra di quatrocento fuochi, non vi è remasto niente*».

6) Ambrosio (de) F., *La città di Sansevero in Capitanata.* Napoli, 1875. (pag. 126—27.)

vate nella biblioteca del Liceo musicale di Bologna[1]), in cui egli è appunto chiamato «*Luigi Rossi di Borghese*». Questo protettore, piuttosto che il cardinale Scipione — anch' esso, come il cardinal di Montalto, gran mecenate di musicisti[2]) — credo debba senza dubbio essere il principe di Sulmona, don Marc' Antonio Borghese, nipote *ex-fratre* di Paolo V.

E giudichi il lettore se la mia supposizione non sembri fondata.

In una casa posta di fronte al palazzo di quel patrizio, «*e. conspectu palatii eccm̃i D. Principis Sulmonae*», abitava, verso il 1625, un Agostino de Ponte, romano[3]), con la sua famiglia, composta della moglie, Vittoria Ximenes, e dei figli Costanza, Marc' Antonio[4]), Rodolfo e Paolo. Costanza de Ponte era una suonatrice di arpa assai valente e ad essa allude evidentemente il Maugars, nella sua *Réponse*, scritta a Roma nel 1639, allorché, dopo aver parlato del celebrato arpista Orazio Michi, aggiunge:

»*Il s'en trouve d'autres excellens pour la Harpe, comme la signora Constancia qui la touche parfaitement bien*» [5]).

Nel luglio del 1627, Costanza (ch' era allora sui ventisei anni) divenne moglie di Luigi Rossi, recandogli una dote di un migliaio di scudi[6]). Il matrimonio si celebrò nella chiesa di San Lorenzo in Lucina. Offro il testo dell' atto relativo, avvertendo che il Rossi si recò ad abitare insieme coi suoceri, in piazza Borghese:

---

1) *Catalogo della biblioteca del Liceo musicale di Bologna*, vol. III, pag. 24 e 196.

2) Nipote *ex-sorore* di Paolo V e cardinale dal 1605. Vincenzo Ugolini gli dedicava il *Primo Libro dei Madrigali* (1615), Filippo Vitali l'*Aretusa* (1620), il Banchieri l' *Organo suonarino* e così il Puliaschi ed altri. Fece costruire i due organi per la chiesa della Minerva.

Tra i musici che furono al suo servizio ricordo Francesco Severi, Giovan Domenico Pugliaschi, cantori pontificî, Pietro Ciamoricone e il suonatore di tiorba Innocenzo Menghi. Essi figurano tra gli esecutori di un celebre festino fatto il 9 febbraio 1614 in occasione delle nozze del principe Michele Peretti con Anna Maria Cesis (CICOGNINI JACOMO, *Amor pudico. Festino e ballo.* Viterbo, 1614).

E' noto che la cospicua biblioteca Borghese, venduta nel 1892, comprendeva più di duecento opere musicali tra le più rinomate e preziose. (Cfr. *Catalogue de a bibl. de S. E. D. Paolo Borghese*, Rome, Menozzi, 1892. Parte I, da pag. 589 a 646).

3) Cfr. Atto di consenso 17 febbraio 1630 Rogito Giorgi (Arch. Not. distrett.).

4) Il nome di questo figlio farebbe supporre che fosse stato tenuto a battesimo dal principe Marc'Antonio Borghese e che il de Ponte fosse perciò addetto a quella casa.

5) Thoinan, E., *Maugars célèbre joueur de viole*, ecc. Paris, Claudin, 1865, (pag. 32).

6) Questo danaro doveva prelevarsi dai beni parafernali di Vittoria de Ponte, la quale nel 1627 e nel 1628 aveva comprato due vigne, una in Albano e l' altra fuori la Porta del Popolo. Luigi Rossi prestò in seguito alla suocera trecento scudi pel servizio di quelle vigne (Vedi atti notarili 22 novembre 1628 e 13 aprile 1633 rogito Colonna not. cap.; 17 febbraio 1630, rogito Giorgi not. cap. all' Archivio notarile distrettuale e testamento 14 novembre 1641, rogito Cermontinus, prot. 551, all' Archivio di Stato di Roma).

Die 3 julij 1627.

Aloysius q. Donati Rossi, et Costantia fil. Augustini de Ponte Rom. ambo degens in nr̃a par.ⁿ *alli Borghesi* contraxerunt matrim.ᵐ p. verba de p̃ti juxta ritum S. A. E. serv. serv. eosq. coniunxit suprad. curatum p̃tibus et testibus Galeatio Maria Benvenuti et P. Bernardo Pinto [1]).

Costanza, come virtuosa di arpa, era appunto addetta al servizio della sposa del principe Borghese, donna Camilla Orsini: questo risulta indubbiamente dalla lettera che segue, di cui ho avuto la fortuna di rintracciare l' autografo nell' archivio della Santa Sede [2]).

La nostra arpista, nel 1635, si era recata alla Corte medicea, raccomandata dalla sua nobile padrona con lettera diretta ad una «madama», cui la Rossi dà il titolo di Altezza (doveva essere Cristina di Lorena [3]), ed ebbe a suonare avanti al giovane granduca Ferdinando II, alla granduchessa sua sposa Vittoria della Rovere, alla principessina Anna, sorella di Ferdinando, alla duchessa di Lorena [4]) e alla duchessa di Guisa: vi trovò lusinghiere accoglienze e ne riportò le più gradite lodi.

Illm̃a et Ecc.ᵐᵃ Sig.ʳᵃ Prom̃a Col.ᵐᵃ

E stata questi giorni madama purgandosi è però non prima d' hoggi sono stata introdotta a fargli riverenza l' hò presentata la lettera in nome di V.E. et insieme quattro parole degli oblighi che professo tenerle ha gradito grandemente e la lettera e le parole rispondendomi che sempre l' ha portato amore da figliola mi ha dimandato della buona sanità di V. E. e del Sʳ don Pavolo [5]) e che bisognando di cose di fonderia se n' avvaglia. Volse poi S. A. sentire il Vespero che si cantò in una cappella vicino alle sue stanze con l' intervento della gran Duchessa sposa, Duchessa di Lorena la Principessa Anna e la Duchessa di Ghisa et una sua bella figliola. Finito il Vespero venne il Gran Duca e volse sentir l' Arpa e con l' aiuto d' Iddio mi sono fatto tanto honore che il gran Duca mi disse che ne teneva invidia al sigʳ Principe di Sulmona credo per honorarmi. Madama ancora mi disse che 'l passa tempo di V. E. deve essere questo instormento e che deve sentirlo ogni giorno io li risposi che spesse volte benchè sia bugia e me ne deve perdonare che mi vergognavo a dir altrimente. Finalmente doppo haver sonato tre volte mi licenziò comandandomi ch' io scrivesi a V. E. che l' arpa gli è piaciuta assai assai e che ne ringratia V. E. e che la vuol godere spesse volte

1) *Lib. matrim. S. Laurentii in Lucina*, vol. IV. c. 161, oggi nell' Archivio generale del Vicariato. Ringrazio vivamente il rev. mons. Jasoni per le ricerche ch' egli cortesemente mi fece compiere nell' archivio cui così degnamente sopraintende.

2) Fondo Borghese, serie I, vol. 652 a cc. 327.

3) Dei parenti del granduca viveva in Corte, nel 1635, soltanto Cristina sua nonna, perchè la madre di lui, Maria Maddalena d'Austria, era morta nel 1631. Il lettore rammenterà che al matrimonio di Cristina con Ferdinando I, celebrato nel 1589, si rappresentarono degli intermedî con musica di Emilio de' Cavalieri, del Malvezzi, del Marenzio e del Caccini.

4) Il duca di Lorena, spogliato dai francesi dei suoi Stati, si era rifugiato con la famiglia presso la Corte medicea.

5) Allude al figlio della principessa, il giovinetto Paolo Borghese, che tre anni dopo, il 4 settembre 1638, si unì in matrimonio con Olimpia Aldobrandini.

con le Principesse, tanti honori ch' io ricevo tutto è mercè d' esser serva di V. E. ch' io me ne glorio e pregio così la supplico humilmente mi faccia degna ch' io mora con questo titolo e a V. E. fo humilissima riverenza.

Firenze 25 maggio 1635.

Di V. E. Devotis.ma et obligatis.ma serva
Costanza de Ponte Rossi.

* * *

Il Rossi era passato ad abitare, sempre insieme con la famiglia di sua moglie, in una casa al Corso, proprio accanto alla nuova chiesa di San Carlo della nazione lombarda, dal lato che risponde al vicolo degli Otto Cantoni. In questa casa, nel dicembre del 1640, morì il suocero Agostino de Ponte[1]). Egli stesso, un anno dopo, fu colpito da una malattia che lo mise in pericolo di perdere la vita. Mi è facile affermare ciò leggendo il testamento che egli dettò, in data del 14 novembre 1641, in cui si attesta appunto come egli stesse «*corpore languens jacens in lecto*».



Il card. Antonio Barberini.

In quell' atto[2]) egli è chiamato *Illm̃us Dominus Aloysius de Rubeis fil. q. Donati de Rubeis neapolitanus*, (il «napolitano» è scritto, ripeto, nel significato lato, come appartenente al reame di Napoli) ed è detto *musicus Em̃i et Rm̃i D. Card.lis Antonij Barberini*[3]).

Era il tempo in cui i Barberini, regnando ancora Urbano VIII, godevano di tutta la loro potenza: dei tre nipoti di quel pontefice, il cardinale Francesco era Segretario di Stato; don Taddeo, principe di Palestrina, era Prefetto di Roma e Generale della Chiesa; il cardinale Antonio, amico del Mazarino, era protettore degli affari di Francia presso la Santa Sede. Quale magnifico impulso essi seppero dare alla musica in Roma e specialmente allo sviluppo dell' opera, è ben noto agli studiosi, sebbene la storia esatta e dettagliata di quelle feste sia ancora da scriversi. Basta ricordare le rappresentazioni famose date nell' imponente

1) «Il sig. Agostino de Ponte di età di anni 72 in circa, romo marito della sig. Vittoria Ximenes morì alli XI di dicembre à hore 9, nella casa dove habitava al Corso, nella comm.[unione] sepolto in S. Lorenzo in Lucina». (*Lib. mort. S. Laur. in Lucina*, 1634—43 a cc. 190).

2) Atti Cermontinus (prot. 551, c. 844) all'Archivio di Stato in Roma.

3) La stessa qualifica si legge nelle *Ariette di musica a una e due voci di eccel. autori . . . raccolte dal canonico D. Florido de Silvestris da Barbarano.* Bracciano, Fei, 1646.

teatro del loro palazzo alle Quattro Fontane, pel quale scrissero opere ed oratorî il Landi, Michelangelo Rossi, i due Mazzocchi, il Marazzoli, il Vittori, il Cornacchioli, vale a dire i più rinomati compositori del tempo, per comprendere quale valida, intelligente ed amorosa protezione essi accordassero all' arte dei suoni.

Disponendo delle sue sostanze, il Rossi lasciava, con quel testamento, tutte le composizioni di musica *(omnes ejus scripturas musicales)* al cardinale Antonio Barberini, raccomandandogli di proteggere suo fratello Giovan Carlo e la moglie Costanza. A questo fratello, al quale apparisce legato da grande affetto, destinava un diamante rilegato in oro del valore di cento scudi, uno smeraldo grosso pure rilegato in oro ed un cerchietto d' oro «quali esso testatore al presente hà nelle dita» — ed infine «un cimbalo con due tastature».

Legava al *Perill. et Adm. Rev. D. Marco Antonio Pasqualino* [1]), *eius char.º amico* e musico parimenti del cardinale Antonio, alcuni quadri, tra i quali uno del Guercino: all' abate Manfroni lasciava l' edizione delle poesie di Urbano VIII; ad Anna Maria Manfroni una chitarra spagnuola [2]) e a Giovanni Battista Manfroni, ad Antonio de Cornea e ad altri suoi amici, come Giovanni Lotti [3]) e Giacomo Mussio, varî oggetti.

A Vittoria de Ponte lasciava tutto il proprio vestiario, perchè fosse diviso tra i figli di lei, suoi cognati; destinava duecento scudi ai figli del fu Dionisio suo fratello, ed ugual somma a Giulio Cesare e a Felice Antonio; mentre cento scudi soltanto, per ciascuno, li destinava a Giovan Tommaso e alla sorella Giuseppa, tutti dimoranti «in Puglia». Il rimanente dell' eredità avrebbe dovuto restare alla sua «dilettissima moglie».

Ma queste disposizioni non ebbero alcun effetto perchè il Rossi guarì

---

1) Il celebre Pasqualini — che ritroveremo fra i cantanti dell' *Orfeo* — era un soprano castrato e compositore. Nato a Roma nel 1614, fu cantore della Cappella pontificia per sessanta anni e cioè dal dicembre 1630 alla sua morte (Vedi Celani, *I cantori della cappella pontificia* in *Rivista musicale italiana*, 1907, pag. 783). Il suo collega Ceccarelli, nel chiudere il *Libro dei punti* per l'anno 1647 col fare l' elogio dei componenti la cappella, dopo aver detto che il Pasqualini era «uno de' più famosi virtuosi del nostro collegio, anzi di tutta la Christianità», ne magnificava così le doti vocali: «L' incomparabile artifizio e peregrina leggiadria di cantare tratta da sua propria inventione del Sr Marc'Antonio Pasqualino miracolo in questa professione del nostro secolo» (Capp. sist. Diarî 66, pag. 170—71 e 175).

Era musico del cardinal Barberini da prima ch'entrasse nella cappella pontificia (Celani, luogo citato).

Morì il 1º luglio 1691 nella sua abitazione a via Salaria (*Liber mort.* di S. Susanna, vol. 1, c. 164 v.).

2) Lo studio della chitarra spagnuola era coltivato con grande fervore nella prima metà del 1600: lo provano le numerose pubblicazioni rimasteci, come ad esempio le Sonate dell'Accademico caliginoso, le opere di Andrea Falconieri (1616—1619), di Pier Paolo Sabbatini (1641), di Antonio Carbonchi (1643), ecc.

3) Era poeta ed è suo il testo di molte arie ed oratorî che si trovano nel fondo barberiniano della biblioteca vaticana (Celani, *Canzoni musicate del secolo XVII*, in *Riv. mus. it.*, 1905, pag. 134—48).

dalla sua malattia e prima di lui ebbe invece a morire la destinata erede dei suoi beni, cioè Costanza.

* * *

Ristabilitosi dunque in salute, il Rossi si diede a comporre — se già a quel tempo l' opera non era composta — e a preparare l'esecuzione pel teatro dei Barberini, del suo *Palazzo incantato ovvero la Guerriera amante*, melodramma ricavato dall' *Orlando furioso* e messo in versi da mons. Giulio Rospigliosi, il futuro Clemente IX [1]).

L' Ameyden, nel suo diario, dice che il cardinale Antonio vi spese tra gli otto e i diecimila scudi [2]), e ciò non arreca meraviglia, sapendosi con quale straordinaria fastosità egli mettesse in iscena gli spettacoli nel suo teatro: e bisogna anche ricordare che a preparare il macchinario e lo scenario v' era nientemeno il Bernini [3]).

Le rappresentazioni ebbero luogo durante il carnevale del 1642, che fu dal 22 febbraio al 4 marzo. Scrivono gli *Avvisi* del tempo [4]): «Nel palazzo del sig. Cardinal Antonio alle Quattro fontane questi giorni è stato rappresentato in scena in musica alla presenza de personaggi et altra nobiltà un soggetto intitolato il Palaggio incantato d' Atlante cavato dal Poema dell' Ariosto ch' è riuscito molto bello per l' eccellenza della musica per la vaghezza degl' habiti per le mutationi delle scene e per le prospetive et intermedij de baletti». E più lungi il fogliettista medesimo affermava che quella «comedia in musica era stata rappresentata più volte» [5]).

L' Ameyden, di partito spagnuolo e quindi contrario ai Barberini, dopo aver deplorato che il cardinale Antonio «persona ecclesiastica» avesse speso diecimila scudi in una commedia, accenna a due incidenti avvenuti alle rappresentazioni del *Palazzo incantato* per colpa dei francesi:

«La prima fu domenica sera, che sforzarono la guardia de svizzeri assistenti alla porta, la seconda fu la sera seguente all' altra comedia simile ove parimente col suo entrare per forza, et stando sopra la porta Marco Antonio Malagigi il favorito del cardinale [era un musico [6])] per ritenerli un

---

1) Inviato nel 1647 quale Nunzio in Ispagna e creato cardinale nell' aprile del 1657.

2) Cod. casan. 1831. Diario del 1642 a cc. 11 e 16.

3) «Viverà sempre al mondo la fama della sua commedia della Fiera [intendi la Fiera di Farfa nel *Chi soffre speri*, 1639] fatta per il card. Antonio in tempo di Urbano, dove comparve tutto ciò che in simili radunate suol vedersi. Similmente quella della Marina fatta con una nuova invenzione, e quella del Palazzo d' Atlante e d' Astolfo le quali fecero stupir quell' età». Baldinucci, F., *Vita del cav. Gio. Lorenzo Bernino*, ecc. Firenze, 1682 (pag. 77).

4) *Avvisi di Roma* del 1° marzo 1642 nel Cod. ottob. 3344, p. I, c. 101 v—102.

5) Id., a carte 113.

6) Lo dice l' Ademollo (*La bell' Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla Corte di Mantova*, Città di Castello, 1888, a pag. 326—27), ma lascio a lui la responsabilità dell' affermazione.

francese alzò la mano per batterlo, don Paolo Sforza parlando francese difendeva il Malagigi e' l francese subito lo sfidò a duello e l' autorità del cardinale Antonio acquetò per allora il rumore. L' ambasciadore francese il martedì matina ne fu dal cardinale Francesco et Antonio» [1]).

In ultimo dice — ma non so qual fondamento abbia la sua opinione niente affatto imparziale — che le commedie del cardinale Antonio, benchè «di molta spesa» erano «riuscite tediose per la longhezza in maniera che nessuno se ne loda» [2]).

Il *Palazzo incantato* si componeva di un prologo e di tre atti: il primo atto di quattordici scene, il secondo di diciassette ed il terzo di nove. Grazie alla diligenza del copista che scrisse l' esemplare posseduto dalla biblioteca chigiana, possiamo conoscere i nomi degli esecutori (in numero di diciotto) che interpretarono i ventiquattro personaggi dell' opera. Eccoli: Pietro Paolo Visconti, soprano, *Pittura*; Michelangelo Pellegrini, sop., *Poesia*; Santi Casata, sop., *Musica*; Angelo Ferrotti, sop., *Magia* (personaggi del prologo). Loreto Vittori, sop., *Angelica*; Marco Antonio Pasqualini, sop., *Bradamante*; Bartolomeo Nicolini, basso, *Gigante*; Lorenzo Sanci, contralto, *Atlante*; Angelo Ferrotti suddetto, *Prasildo*; Francesco Bianchi, tenore, *Ruggiero*; Odoardo Ceccarelli, tenore, *Orlando*; il Visconti suddetto, *Marfisa*; Mario Savioni, contralto, *Alceste*; D. Antoni Sarci, basso, *Sacripante*; Giacomo Brilli, tenore, *Ferraù*; il Nicolini suddetto *Mandricardo*; Girolamo Navarra, basso, *Gradasso*; Lodovico Camelano, soprano, *Fiordiligi*; Santi Casata suddetto, *Olimpia*; F. Acquisti, tenore, *Cacciatore* e *finto Ruggiero*; D. Francesco Stilli, tenore, *Iroldo* e *Astolfo*; Gio. Paolo Selli, soprano, *Doralice* (personaggi dell' opera).
Essi sono per la maggior parte cantori appartenenti alla cappella pontificia o che ebbero ad entrarvi poco dopo.

Di questo spartito ci restano soltanto tre copie del tempo: due alla biblioteca vaticana (fondo barberiniano) ed una alla chigiana.

La prima delle copie della vaticana [3]), che chiamerò *A*, non ha frontespizio e non porta alcuna indicazione — neanche sulla pergamena della copertina — del titolo dell' opera o degli autori della poesia e della musica: manca altresì l' elenco degli interlocutori. Nel foglio di guardia vi sono scritte soltanto queste due parole «*Sig. Francesco*». Nella prima carta v' è la sinfonia, nella seconda comincia il prologo proseguendo poi l' opera sino alla fine.

Questo esemplare è scritto con una grafia chiara ma frettolosa, ha delle correzioni ed è pieno di cancellature: fatte, queste, allo scopo di accorciare il lavoro: e si è proceduto ai numerosi «tagli» (come si dice in linguaggio tecnico) o incollando sulle pagine dei brani di carta o mediante tratti di penna.

1) Diario citato a c. 16 v.
2) Id., a c. 17 v.
3) Cod. barb. 4389. Grosso volume alto cent. 35 e largo 24, di carte 222, legato in pergamena.
Il Goldschmidt, Hugo, *Studien zur Geschichte der ital. Oper im 17. Jahrh.* Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901, pubblicò, a p. 385, un brano del Prologo.

Io non dubito che questo esemplare abbia servito per l' esecuzione dell' opera e non sarei alieno dal credere che sia autografo del Rossi.

L' altro esemplare della barberiniana [1]), che distinguerò con la lettera *B*, non ha del pari frontespizio o indicazioni riguardanti gli autori e gli interlocutori: sul dorso però della copertina in pergamena è scritto in caratteri grandi: IL PALAZZO INCANTATO. E' una copia in bella ed accurata grafia fedelmente ricavata dall' esemplare *A* e quindi senza i brani tagliati in quello. Così, per citare tre soli esempi, manca il ritornello alla fine della scena decima del secondo atto [2]) e manca un coretto di dame a otto voci [3]), cancellati, con tratti di penna, nell' esemplare *A*; e vi si legge il piccolo ritornello di poche misure che nell'esemplare *A* è contenuto in un rigo tirato a mano libera ed aggiunto a piedi della pagina [4]).

L' esemplare della chigiana, invece, accuratamente copiato e rilegato [5]), reca un bel frontespizio formato da una cornice, incisa in rame, di forma ovale rappresentante un panneggio sormontato da due teste di tigri rette in alto da un puttino e chiuso in basso da un cranio di cervo: cornice che racchiude il titolo, scritto a mano:

Il PALAZZO INCÃTATO / OVERO / LA GVERRIERA / AMANTE / *poesia di Mons. Giulio / Ruspigliosi / posta in musica dal sig. / Luigi Rossi et / rappresentata in / Roma l' anno / 1642.*

Questo esemplare segue quello *B* della barberiniana: però - e ciò fa supporre sia ricavato da una quarto esemplare oggi sconosciuto —, reca in molti punti l' accompagnamento strumentale sviluppato a otto parti (mentre negli esemplari *A* e *B* è indicato sempre dal basso numerato), come ad esempio nell' aria *Vaghi rivi* del prologo e nel ballo che chiude il primo atto; inoltre mentre negli esemplari *A* e *B* il madrigale a dieci voci che chiude l' opera è rappresentato dalla *sola parte superiore* e dal basso numerato, in questo della chigiana è riprodotto *con tutte le sue dieci parti.*

Se l' esemplare *A* è interessante perchè ci indica le proporzioni primitive dello spartito, questo della chigiana è più pregevole di quello *B* per la completa forma della partitura.

Nel fondo barberiniano della vaticana sono conservati anche due esemplari manoscritti del *libretto* di questo melodramma. Il primo [6])

1) Cod. barb. 4388. Delle medesime dimensioni dell' altro; è legato in pergamena ed è formato da carte 271.
2) Cod. barb. 4389 a c. 123.
3) Id., a c. 166 v.
4) Id., a c. 219.
5) Segnato Q. V. 30, alto cent. 32, largo 22; rilegato in pelle rossastra, di carte 173.
6) Cod. barb. 3857, di carte 88, senza alcun titolo o indicazione di autore: il primo atto è di quindici scene, il secondo di diciassette, il terzo di otto.

rappresenta il testo nella sua integrale primiera forma, ma con qualche correzione e molti brani tagliati: alla fine del primo atto si leggono queste parole scritte in lapis, e ciò prova che l' esemplare fu adoperato per l' esecuzione dell' opera:

«*Dar la cura a pia [o più?] di sopraintender allo scenario per far uscir a tempo e chiamare quelli che non vi sono*».

Il secondo esemplare[1]) è copia fedele del primo senza però che vi siano riportati i brani soppressi.

* * *

Negli *stati delle anime* della parrocchia di S. Lorenzo in Lucina[2]) per gli anni 1645 e 1646 — compilati durante la quaresima — la famiglia del Rossi trovasi così composta:

| | |
|---|---|
| Sa. Vittoria de Ponte vedua | S. Ridolfo figlio |
| Sr. Luigi di Rossi | Carlo serv. |
| S. Costanza moglie | Giovanni servo |
| S. Marc'Antonio figlio | Chiara serva. |

Nello *status* dell' anno seguente 1647 mancano invece, nell' elenco dei componenti la famiglia de Ponte, i nomi di Luigi e di Costanza.

Qui occorre rammentare che l' *Orfeo*, poesia di Francesco Buti[3]) e musica del Rossi, fu rappresentato per la prima volta al Palazzo reale di Parigi il 2 marzo 1647, replicandosi poi il 3 e il 5 dello stesso mese, il 29 aprile, il 6 e l' 8 maggio. A confermare l' esattezza di queste date, quali ci sono offerte dal Rolland[4]), porgono valido aiuto gli *Avvisi di Roma* del tempo. Uno di essi, in data del 9 marzo 1647, avvertiva:

«Con altre lettere di Francia [del 13 febbraio] si è hauuto che . . . nel palazzo regio di Parigi per il carnevale travagliavano 200 operarij per il Balletto che vi si haveva da fare insieme con la Rappresentat. della favola di Orfeo et Euridice da recitarsi dalli musici italiani, con macchine et apparati molto superbi essendo la compositione stata fatta dal sig. Francesco Buti gentilhuomo del sig. card.e Ant.o Barberini».

Ed in altro *Avviso* del 6 aprile susseguente si torna a dire:

«Con l' ordinario di Francia arrivato qua in do giorno [sabbato della passata] si sono hàvute lettere di Parigi delli 8 del passato [marzo] con av-

---

1) Cod. barb. 3858, di carte 56, senza titolo o altre indicazioni; il numero delle scene corrisponde a quello sopracitato.

2) Nell' Archivio generale del Vicariato.

3) Alle notizie offerte dal Mandosio (*Bibliotheca romana*. Romae, 1692, vol. II, pag. 44) a riguardo del Buti, aggiungerò che questi era nativo di Narni e figlio di Giovanni Battista. Morì il 15 giugno 1682 nella sua dimora posta nel rione Colonna e fu seppellito in S. Maria della Vittoria (Cfr. testamento 27 giugno 1681 e codicillo 11 giugno 1682 in Atti Belletti A. C.)

Tra i molti oggetti di valore registrati nel suo testamento, noto un ritratto del cardinale Sforza Pallavicini, fatto in lapis rosso dal Bernini.

4) Rolland, *Notes*, ecc., pag. 203. *Musiciens d'autrefois*, pag. 79—80.

viso che ivi era stata più volte rappresentata in lingua italiana, dalli scritti musici, che vi andarono da Roma, la Tragicomedia intitolata Orfeo, qual' era riuscita belliss.ª così per l' eccellenza dei recitanti, come per la mutatione delle scene, sendo state a vederla quelle MMtà, Prencipi, Prencipesse, et altri SSri e Dame» [1]).

La scelta del Rossi quale compositore dell' opera si comprende subito quando si rifletta che egli era virtuoso del cardinale Antonio Barberini, e che all' influenza dei Barberini, come già fece opportunamente notare il Rolland, si deve appunto l' introduzione dell' opera italiana a Parigi.

Avvenuta la morte di Urbano VIII (1644) e salito al trono Innocenzo X Pamphili, nemico dei Barberini, cominciarono subito le persecuzioni — sequestri di beni, confische, minacce d' arresto — contro quei principi. Temendo della vita e fuggiti da Roma, il cardinale Antonio, il cardinale Francesco e don Taddeo ripararono in Francia (gennaio 1646) [2]) e si affrettarono a mettersi sotto la protezione del loro amico il Mazarino.

Il terreno per accogliere la musica italiana a Parigi era ben preparato, poichè il Mazarino aveva già in passato fatto andare colà musici da Roma e da Firenze, come ad esempio nel 1643, secondo ci narra l' Ameyden [3]). E tra gli altri partirono Leonora Baroni e Marco Marazzoli dell' Arpa da Roma [4]), Atto Melani da Firenze [5]). Nel 1646 stesso, poi, egli scriveva al marchese Bentivoglio e ad Elpidio Benedetti per avere commedianti delle due città [6]).

Ma il melodramma vero e proprio apparisce colà dopo l' andata dei Barberini; l' autore dell' *Orfeo*, intendo dire del dramma, è un «gentilhuomo» del cardinale Antonio; anzi, il suo *fedelissimo* segretario: e così pure sono virtuosi del medesimo cardinale l' autore della musica e uno dei principali personaggi, il Pasqualini. Si aggiunga che gli spettacoli a base di macchinarî meravigliosi e complicati, come l' *Orfeo* (macchinista era nientemeno quello straordinario ingegno di Jacopo Torelli [7]), erano

---

1) Bibl. Vat. Cod. Ottob. 3351, p. I, cc. 82 v. e 113.

2) *Avvisi di Lione*, 14 gennaio 1646 (Bibl. Vat. Cod. Urb. 1622).

3) Nel diario dell' Ameyden (Cod. Cas. 1831 cc. 99 v.—100) si legge, in data 28 novembre 1643: «L' ordinario di Lione non porta gran cosa salvo che per sollecitare l' ordine del card. Mazzarino di condurre in Francia musici da Roma per una comedia, o dramma musicale, et in particolare alcuni della cappella del Papa».

E l' anno dopo torna ad avvertire che Leonora Baroni era per partire alla volta di Parigi per ordine del Mazarino (cod. cas. 1832, pag. 18). Vedi anche Ademollo, *I primi fasti*, ecc. pag. 12 e 13.

4) Nel *Libro dei punti* del 1643 (Capp. sist. diarî 62) si legge, a c. 63, sotto la data del 27 novembre: «Il sig. Marco Marazzoli ha ottenuto licenza dalli Padroni d' andare in Francia, questa mattina ne ha dato parte alli nostri compagni et ha detto di partire domani».

Nell' agosto 1644 egli era ancora a Parigi.

5) Ademollo, op. cit. pag. 15.

6) Rolland, *Notes*, ecc. pag. 199. *Musiciens d'autrefois*, pag. 67.

7) Castil-Blaze, op. cit., pag. 68.

la caratteristica delle rappresentazioni date in Roma nel teatro dei Barberini [1]).

L' Ademollo ha pubblicato un' importante lettera di Atto Melani, in data di Parigi 12 gennaio 1647, che è finora il solo documento che ci dia notizie di alcuni degli esecutori dell' opera [2]). Il Melani, infatti, scrivendo al principe Mattias de' Medici, lo avvertiva che, giunto in quella città dopo trentaquattro giorni di viaggio [3]), stava per prender parte ad una «bellissima commedia intitolata l' *Orfeo*, parole del signor Buti e musica del signor Luigi», nella quale egli doveva rappresentare appunto la parte di *Orfeo*; e che gli altri personaggi erano affidati a Rosina [Martini?] *(Venere)*, a Checca [Francesca Martellini [4])] *(Euridice)*, a Marco Antonio Pasqualini *(Aristeo)* [5]) e al castrato dei signori Bentivoglio *(Nutrice)*. Da una lettera del Gobert all' Huygens sappiamo di più che nella commedia — *que le sieur Louygy fait exprès pour représenter au carnaval* — prendevano parte quattro uomini e otto castrati «*que M. le Cardinal a fait venir*» [6]). Ed infatti l' Ameyden, nel suo diario, avverte che la mattina del 10 novembre (1646) erano «partiti di qua [Roma] parecchi musici per Francia per la comedia che prepara il cardinale Mazzarino» [7]).

L' Ademollo affermava che tanto lo spartito quanto il *libretto* dell' *Orfeo* erano andati perduti [8]). E' noto invece che un esemplare dello spartito — l' unico del tempo — è conservato nella biblioteca chigiana [9]), e nel frontespizio di esso si legge appunto:

---

1) Ad esempio il *Sant' Alessio* (1634), *Chi soffre speri* (1639), il *Palazzo incantato* (1642).

2) Ademollo, op. cit., pag. 28.

3) Doveva essere arrivato verso gli ultimi giorni di dicembre o i primi di gennaio perchè al 12 gennaio diceva di aver cantato già sei volte alla presenza della regina.

4) Ademollo, op. cit., pag. 20. Per la Martini, che si suppone essere la Rosina, cfr. anche il medesimo opuscolo a pag. 53.

5) Il Pasqualini, il 27 novembre 1646, partecipò al collegio dei cantori pontificî «come N. S. gli haveva dato licenza per andar in Francia chiamato da quella Corona e la licenza non è limitata» (Bibl. vat. Capp. sist. diarî 65, pag. 73, riprodotto dal Celani, *I cantori*, ecc. *Riv. mus. it.*, 1907, a pag. 783, ma con la data errata del 12 dicembre.)

Il 17 febbraio 1647 il *puntatore* della cappella, Odoardo Ceccarelli, leggeva al collegio una lettera del Pasqualini in data di Parigi 24 gennaio con la quale questi annunziava il suo arrivo in quella metropoli (Capp. sist. diarî 66, pag. 73).

Il celebre eunuco riprese servizio in cappella il giorno di San Pietro, 29 giugno, «tornato di Francia e regalato con profusa liberalità degna del suo merito dalla Maestà Cristianiss.ª», come dice il Ceccarelli nel suo diario (id. pag. 109).

L'anno seguente godeva in cappella della carica di puntatore e il *Libro dei punti dell' anno 1648* (Capp. sist. diarî 67) è tutto di suo pugno.

6) *Correspondance de Huygens*, 1882, pag. CCXIX, citata da Nuitter, C. e Thoinan, E., *Les origines de l'Opéra français*. Paris, 1886. Pag. XXXIII.

7) Cod. casan. 1832, a c. 119.

8) Op. cit., pag. 43.

9) Cod. chig. Q. V. 39, legato in pelle rossiccia, largo cent. 26, alto 20, di carte 260. In fine v'è l' elenco alfabetico delle arie. Il Goldschmidt, op. cit., pag. 295, ed il Rolland, *Musiciens d'autrefois*, pag. 297, ne pubblicarono alcuni frammenti.

L' ORFEO

**Poesia del sig. Fran.co Buti**

**Musica del sig. Luigi Rossi**

Lo spartito consta di una sinfonia, di un prologo e di tre atti, il primo di cinque scene, il secondo di nove e il terzo di undici.

Ho avuto poi la ventura di rintracciare anche il *libretto* di quest' opera: una copia manoscritta se ne conserva nel fondo barberiniano della biblioteca vaticana (cod. barb. 3803) ed ha per titolo L' ORFEO / *Tragicomedia / per / musica*. Nessun' altra indicazione nè di autore, nè di luogo, nè di tempo ci soccorre per la sua identificazione [1]; ma il testo della tragicomedia corrisponde totalmente, salvo lievi cambiamenti [2], ai versi contenuti nello spartito posseduto dalla biblioteca chigiana e all' analisi del poema del Buti lasciataci con diligente esattezza dal P. Menestrier [3].

Questo *libretto* ci dà l' elenco degli *Interlocutori*. Essi sono, nel Prologo: *La Vittoria*, con due *Chori*, uno di assalitori e uno di assaliti; e nell' opera: *Giove*, *Giunone*, *Venere*, *Amore*, *Le Gratie*, *Apollo (Febo)*, *Himeneo*, *Le Parche*, *Plutone*, *Proserpina*, *Caronte*, *Bacco*, *La Gelosia*, *Il Sospetto*, *Momo*, *Orfeo figlio d'Apollo*, *Aristeo figlio di Bacco*, *Satiro compagno di Aristeo*, *Euridice figlia d' Endimione*, *Endimione*, *Nutrice*, *Augure*, *Choro dell' Augure*, *Choro di Ninfe e Pastori*, *Choro d' Himeneo*, *Choro di Driadi*, *Choro di Diavoli*, *Choro di Baccanti*, *Choro celeste*. Ventuno personaggi, interpretati da una quindicina di cantanti [4].

Le spese per la messa in iscena furono ingenti: gli autori citati dal Rolland — al lavoro del quale rimando il lettore per maggiori ragguagli — non sono concordi nello stabilirne la cifra; ma passarono forse i trentamila scudi.

In quell' anno medesimo la poetessa romana Maria Margherita Costa, trovandosi a Parigi, pubblicava colà la sua *Tromba di Parnaso* e tra quei versi si contengono cinque sonetti, due dei quali da lei scritti in onore del «*Signor Luigi Rossi per il suo Orfeo rapresentato in musica alla Maestà della Reggina di Francia*»; uno del «*Signor Buti per il suo Orfeo rapresentato*, ecc.» e due in lode di Marc' Antonio Pasqualini.

---

1) E' un piccolo fascicolo di 72 carte, numerate da 75 a 146: faceva evidentemente parte di un volume più grosso.

2) Nello spartito, per esempio, sono riunite in una le scene IV e V del primo atto ed è omessa tutta la scena VI, sicchè la scena VII ed ultima del *libretto* è la V dello spartito.

3) [Menestrier, C. F.] *Des représentations en musique anciennes et modernes.* Paris, 1681 (pag. 195). Riportato anche dall' Ademollo, op. cit., pag. 43—47.

4) Perchè alcuni hanno parte soltanto in un atto, come, ad esempio, *Gelosia* e *Sospetto* che entrano alle ultime sette scene del terzo atto, *Proserpina*, che canta nelle ultime cinque, e così via per *Plutone*, *Caronte* e *Bacco* fino a *Giove*, che entra soltanto all' ultima. Viceversa altri personaggi non cantano che fino alle prime quattro scene del terzo atto, come *Augure*, *Endimione*, *Nutrice*, *Aristeo*, *Satiro* e *Momo* o addirittura nei primi due atti soltanto, come *Amore*, *Himeneo* e *Febo*.

Il Rossi si recò certamente a Parigi a sorvegliare la *mise en scène* (qui la locuzione francese è appropriata!) e ad assistere alla esecuzione del suo lavoro. Ce lo affermano il Nuitter, il quale segnala la presenza del Rossi a Parigi prima dell' arrivo dei cantori[1]), e il Saint-Evremond. Questo scrittore, che nutriva una speciale predilezione pel Rossi, tanto che lo chiamava «*le premier homme de l' univers en son art*», nel pretendere di dimostrare, nella sua lettera *sur les Opéras*, che soltanto i francesi sapevano ben cantare, si appoggia all' autorità del Rossi, affermando:

«Je me contente d'appuyer mon sentiment de l'autorité de Luigi, qui ne pouvoit souffrir que les Italiens chantassent ses airs, après les avoir oüi chanter à M. Nyert, à Hilaire, à la petite La Varenne. A son retour en Italie, il se rendit tous les musiciens de sa nation ennemis, disant hautement à Rome, comme il avoit dit à Paris, que pour rendre une musique agréable, il falloit des airs italiens dans la bouche des françois. Il fesoit peu de cas de nos chansons, excepté de celles de Boiffet, qui attirèrent son admiration. Il admira les concerts de nos violons, il admira nos Luths, nos Clavessins, nos Orgues; et quel charme n'eût-il pas trouvé à nos Flûtes si elles avoient été en usage en ce temps là! Ce qui est certain, c'est qu'il demeura fort rebuté de la rudesse et de la dureté des plus grands maîtres d'Italie, quand il eut goûté la tendresse du toucher, et la propriété de la manière de nos François» [2]).

Anche la mancanza del nome del Rossi dallo *stato delle anime* del 1647 (elenco redatto appunto, come dissi, nel marzo) aggiunge nuova prova alle affermazioni del Nuitter e del Saint-Evremond.

Per tal modo la perdita della moglie lo colse durante la sua assenza da Roma, poiché la partenza di lui non dovette tardare oltre il novembre 1646 e la morte di Costanza avvenne il 27 del dicembre susseguente.

Ecco il testo dell' atto[3]):

Adì 27 decembre 1646

La sig.ª Costanza de Ponte Rom.ª di età di anni 45 in c[irca] moglie del sig. Luigi Rossi morì nella Com. della S.ᵗᵃ Mrē Chiesa a dì 27 d° nella Casa dove habbitava alla strada del Corso il cui corpo fu sepolto in S. Lor. in Lucina doppo di esersi conf.ᵗᵃ da un prete di S. Carlo al Corso adì 26 d° e alli 27 ricevette l' oglio santo e la raccomand. dell' anima p. mano del Prē Costantino Maldenti curato.

* * *

Sul finire dell' anno 1647 il Rossi stava per ripartire alla volta di Parigi, perchè il 9 dicembre dettava in Roma un secondo ed ultimo

1) Nuitter, C., Thoinan, E., *Les origines de l'opéra français.* A pag. XXXIII si legge che il Rossi «arrivé dans la capitale dès 1646 y avait précédé les chanteurs demandés par Mazarino au marquis Bentivoglio et à Benedetti».

2) *Œuvres de Monsieur de Saint-Evremond.* 1740 (vol. III, pag. 253).

3) *Liber mort. S. Laur. in Lucina*, 1644—50, a cc. 94 v. nell' Archivio gen. del Vicariato.

testamento, in cui appunto si diceva: «*Se nel viaggio ch' io fo in Francia* e nel tempo ch' io dimorerò colà restasse servito il signor Iddio di chiamarmi a sé» ecc. [1]).

Ma il viaggio non ebbe evidentemente più luogo [2]): le proteste e le infinite dicerie che le ingenti somme spese per l' *Orfeo* avevano suscitate in Francia; la malattia del piccolo re, colpito dal vaiuolo; l' opposizione recisa del Mazarino — malgrado i sentimenti della famiglia reale [3]) — di dare nel 1648 altri spettacoli teatrali; i torbidi della Fronda che interruppero le feste; tutto contribuì a far sospendere, pel 1648, e per molti anni di poi, le rappresentazioni in Corte [4]).

* * *

Negli ultimi anni di sua vita il Rossi era andato ad abitare in una casa posta nell' ambito della parrocchia di Santa Maria in Via Lata [5]), e quivi morì il 19 febbraio 1653.

Riporto il testo dell' atto di morte, importante documento dal quale si ricavano il suo paese d' origine e la sua età [6]):

Die 20 februarij 1653

Dñus Aloysius Rubeus hujus Parochiae, fil. q. Donati de Turre Maiori Dioc. S. Severi, aetatis suae annorum 55; in communione S.M.E. animam Deo reddidit hora prima noct. seq. cujus corpus die sequenti ad hanc nrām Parochialem ecclesiam delatum ibidem debitis funeralib. et missa de requiem absolutis sepultum est in sepulchro particulari in media Ecclesia, empto ad hunc effectum situ. Mihi Antonio Sellario vic. p. per nutus confessus ac à me sacramentali absolut.° recepta et sacra unctione roboratus.

Il giorno seguente il notaio Francesco Pacichelli, ad istanza del fratello Giovan Carlo, si recava nella chiesa di Santa Maria in via Lata ed ivi, alla presenza del cadavere del Rossi, disuggellava il testamento a lui consegnato fino dal 17 dicembre 1647 e procedeva alla sua pubblicazione.

Nella formula di ricevimento dell' atto da parte del notaio, la quale precede le disposizioni testamentarie, il Rossi è chiamato «*Perill. D.*

---

1) La necessità di cambiare le disposizioni testamentarie del 1641, alla vigilia del viaggio a Parigi del 1648, si imponeva in seguito alla morte di Costanza, che nel primo testamento era chiamata erede universale delle sue sostanze.

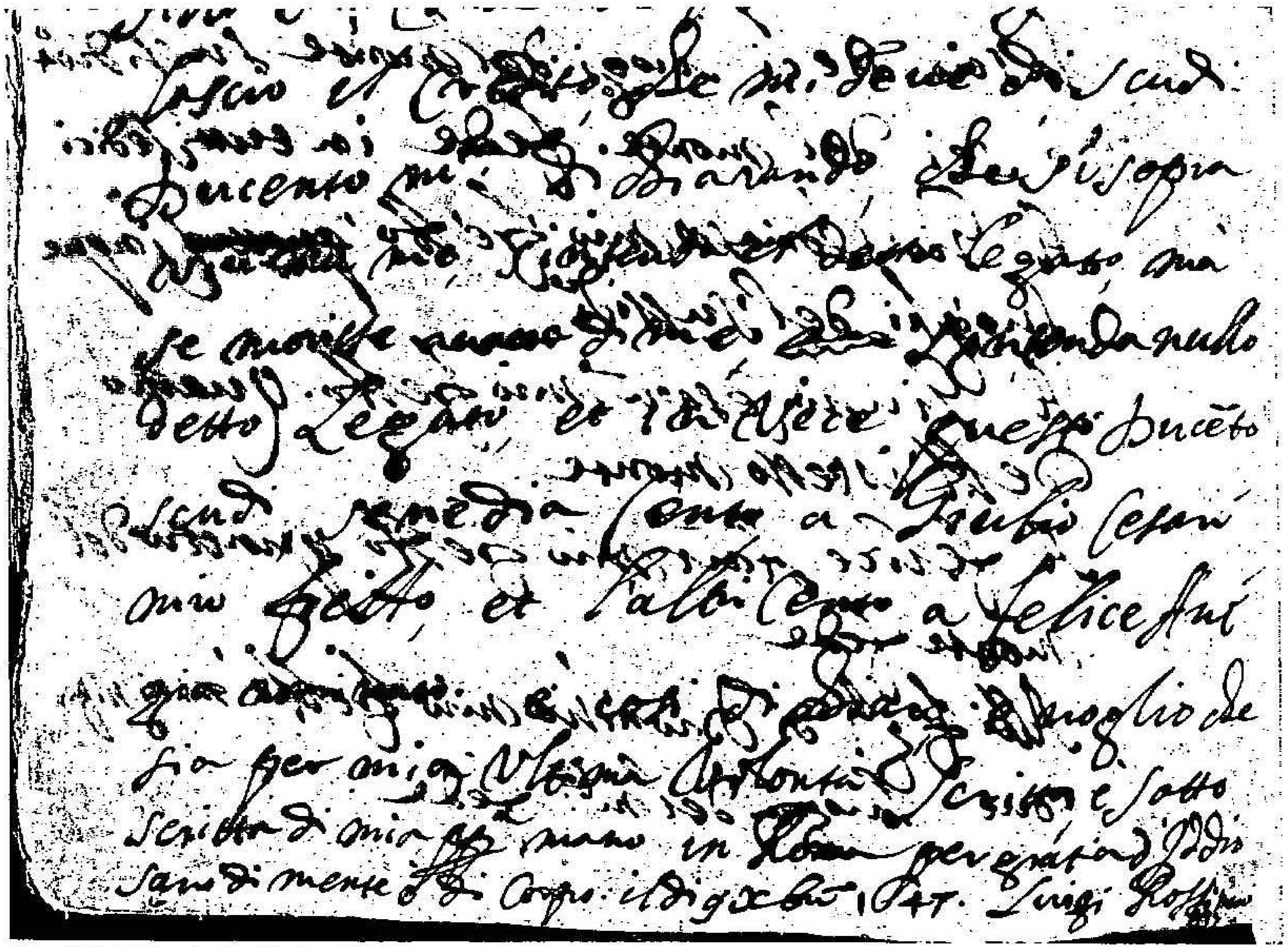
2) Sappiamo anche che il Pasqualini rimase a Roma nel 1648, come apparisce dal *Libro dei punti* della cappella sistina, citato poco indietro.

3) Naudé, G., *Jugement*, ecc. citato dal Rolland, *Notes*, ecc., pag. 209. *Musiciens d'autrefois*, pag. 87—88.

4) E' vero che Atto Melani tornò in Francia sul finire del 1647 e vi rimase nel 1648 e 1649, ma sembra che invece di cantare si adoperasse a favorire il Mazarino quale agente segreto (Ademollo, Op. cit., pag. 53—54).

5) Gli *stati delle anime* di questa parrocchia cominciano soltanto a partire dal 1670.

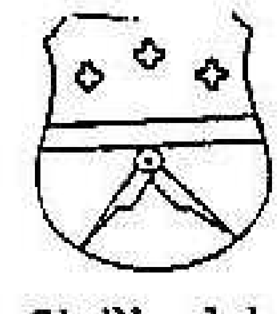
6) *Lib. mort. S. Mariæ in via Lata,* 1623—1660, a cc. 38 v., in Archivio generale del Vicariato.



S. d. IMG. XIV, 1. Zu Cametti Pag. 16/17.

Autografo del Rossi (dal suo testamento del 1647).

*Aloisius de Rubbeis* [sic]. *fil. q. Donati neap.ñus et civis romanus»* 1); la consegna del testamento olografo è fatta alla presenza dei soliti sette testimonî, che sono Giacinto Cornacchioli, fu Fulvio, da Ascoli (l' autore della *Diana schernita*), D. Tommaso Lubiani, Giuseppe Schiavetti, Tommaso Stafford, inglese 2), G. B. Panta, Angelo Farratini e Giulio Merisio.



Sigillo del Rossi.

Il testamento è tanto breve che non ho ritegno di riportarlo per intero 3).

In nome del sig. Iddio e della S.ma Vergine e di tutti i Santi.

Se nel viaggio ch' io infrascritto fo in Francia, e nel tempo ch' io dimorerò colà restasse servita il sig. Iddio di chiamarmi a se, dichiaro p. mia ultima volontà che della mia poca robba ch' io lascio in Roma sia divisa nel modo qui segnato.

Lascio dieci luoghi del Monte Sussidio 4° e sei del monte Fede in tutti sedeci:

A Gio. Tomaso mio fratello, cinq. luoghi del sussidio.

A Giulio Cesare mio fratello, quattro dell' istesso Monte.

A Felice Antonio mio fratello, quattro del Monte Fede.

Alli figli di Dionisio mio fratello miei nepoti due luoghi del Monte Fede.

A Gioseppa mia sorella lascio un luogo di monte del Sussidio, e che Gio. Carlo mio fratello, al quale lascio tutti i miei mobili gli dia di più cento scudi di moneta romana. Il resto sia tutto suo così d' argenti e di gioie ed ogn' altro mio havere come in un inventario è notato.

Alla sig. Vittoria de Ponte mia suocera lascio il credito che mi deve di scudi ducento moneta dichiarando che se sopravivesse a me, s' intenda il detto legato, ma se morisse avanti di me s' intenda nullo d.o legato, et in vece questi ducento scudi, se ne dia cento a Giulio Cesare mio fratello e l' altri cento à Felice Antonio già nominato e così dichiaro e voglio che sia per mia ultima volontà scritta e sottoscritta di mia propria mano in Roma per gratia d' Iddio sano di mente e di corpo il dì 9 dicembre 1647. Luigi Rossi m.o pp.a.

Il Rossi fu sepolto in S. Maria in via Lata nella tomba costruita a spese del fratello Giovan Carlo, ed una lapide, oggi scomparsa 4), ne ricordava in questo modo le virtù:

---

1) Tanto Luigi che Giovan Carlo son sempre chiamati «cittadini romani»; nei *Decreti dei Consigli* dal 1592 al 1660, all' Archivio Capitolino, non esiste però alcuna deliberazione relativa al conferimento della cittadinanza in favore di essi.

2) Esiste un musicista inglese per nome Stafford, alcune arie del quale si trovano in Playford, J., *Choice Ayres songs and dialogues*. London, 1675, e in *New Ayres and dialogues* . . . London, 1678.

3) Atti Pacichelli, 21 febbraio 1653. L'originale è presso l'Archivio notarile distrettuale, prot. 18 a c. 346, e vi è unita copia dell'atto di morte: una copia nell' Archivio not. capit. sez. XI, prot. 48.

4) La tomba era *«in media ecclesia»*, come si è letto nell' atto di morte, ed infatti il Martinelli (*Primo trofeo della S.ma Croce*. Roma, 1655: a pag. 179), nel riportare l'epitaffio, dice che la lapide era nel pavimento della nave maggiore. Però nel restauro del pavimento stesso, fatto nel 1725, questa fu asportata. Il testo n'è riportato — oltre che dal Martinelli — dal Galletti, *Inscript. urbis* (cod. vat. 7915, parte II, c. 200 n. 433), dal Pitoni, *Notizie dei contrappuntisti e com-*

ALOYSIO DE RUBEIS NEAPOLITANO
PHONASCO TOTO ORBE CELEBERRIMO
JAM SATIS REGNIS REGIBUSQUE NOTO
CUJUS AD TUMULUM
HARMONIA ORPHANA VIDUA AMICITIA
AETERNUM PLORANT
JOANNES CAROLUS DE RUBEIS
SIBI FRATRIQ. AMANTISSIMO
CUI COR PERSOLVIT IN LACHRYMAS
SEPULCRUM POSUIT A.D. MDCLIII

Nel testamento si fa menzione della suocera Vittoria de Ponte: ma essa era morta fin dal 26 settembre 1649 nella casa al Corso vicino «alla mossa dei barberi», cioè nei pressi di piazza del Popolo, lasciando eredi i proprî figli Rodolfo, Marc' Antonio e Paolo [1]).

Da un atto notarile del 28 marzo 1653 apprendiamo inoltre che il «perillustre Gio. Tomaso de Rubeis, figlio di Donato, napolitano», faceva procura al piemontese Gerolamo Zucchetti per riscuotere i cinque Luoghi di Monte lasciatigli dal fratello Luigi e da consegnarsi dall' altro fratello Giovan Carlo [2]).

## II.

In alcuni codicetti musicali della biblioteca chigiana [3]) e che comprendono arie da camera di varî autori del '600, troviamo parecchie composizioni di Luigi Rossi, alcune delle quali non sono elencate nell' *Étude* del Wotquenne.

Nel codice segnato Q. IV. 8 (a carte 37. v e 39. v) trovo le arie *Con rauco mormorio* (Wotquenne n. 47) e:




Nel cod. Q. IV. II (c. 153) l' aria per soprano [4]):

---

*positori di musica* (Arch. della capp. giulia), dal Forcella, *Iscrizioni delle chiese di Roma* (vol. VIII, pag. 399) e dal Wotquenne, *Etude bibl.* citato (pag. VI).

1) Testamento 11 agosto 1648 atti Pizzuti (copia nell' Arch. not. cap. sez. XIX, prot. 29) e *Lib. mort.* di S. M. del Popolo, 1635–49, c. 311.

2) Procura *ad resign.* 28 marzo 1653 in atti Fantozzi not. cap.; originale all' Arch. Notarile distrettuale; copia all' Arch. cap. sez. XX prot. 12.
Questo Girolamo Zucchetti abitò poi per molti anni insieme a Giovan Carlo Rossi nella casa alle Quattro Fontane.

3) Rendo qui vive grazie al Principe D. Mario Chigi Albani per avermi permesso di studiare nella sua preziosa biblioteca.

4) Altra copia, anonima, è nel Cod. Barb. 4208 (c. 28).




Nel cod. Q. IV. 13 (c. 17):




Nel cod. Q. IV. 16 con altre composizioni del Cesti, del Carissimi, di Isidoro Cerruti e di Atto Melani, vi sono

(c. 11) *Spiega un volo* (Wotquenne n. 192),
(c. 19) *Soffrirei con lieto core* (id. 190),
(c. 27) *Non cantar libertà* (id. 178),
(c. 31) *Pene pianti e sospiri* (id. 184),
(c. 87) l'aria a due voci (contr. e sopr.):




(c. 91) *Dite o cieli* (Wotq. 173),
(c. 97) *Risolvetevi o martiri* (id. 188),
(c. 137) *Datemi pace* (id. 172),
(c. 203) l'aria a tre voci (S. S. B.):




Nel cod. Q. IV. 18, con altre composizioni del Carissimi, del Cesti, del Pasquini, di Alessandro Melani, di Carlo Ambrogio Lonati, di Giuseppe de Santis, di Giovanni Bicilli, dello Stradella, del Tenaglia, di Antonio Masini, di Atto Melani e di Giuseppe Vecchi, si trova l'aria (c. 69).




Nel cod. Q. VI. 87, il quale comprende anche composizioni del Carissimi, di Carlo Caproli e del cav. Carlo Rainaldi, vi sono, di Luigi Rossi, i Lamenti di *Arione* (Wotquenne n. 10), di *Zaida* (Wotq. 155) e della *Regina di Svezia* (Wotq. 165) e, oltre le arie *Anime, voi che siete* (Wotq. 18) e *Precorrea del sol* (Wotq. 132), si trovano il recitativo[1]):

1) Altra copia, anonima, è nel Cod. Barb. 4208 (c. 57).




seguito dall' aria:




e l' altra aria:




Nel cod. Q. VI. 86 («*Libro di Vincenzo Tozzi, romano, 1641*») v'è l'arietta «*del sig. Luigi*»:




Nella biblioteca casanatense[1]) (già detta della Minerva) trovansi parimenti altre poche arie del Rossi.

Nel cod. 2482 vi sono, anonime,

(c. 13) *Luci belle dite* (Wotq. 93).

(c. 17) *Anime voi che siete* (id. 18).

Nel cod. 2483, con l' indicazione dell' autore:

(c. 31) *Mostro con l' ali nere* (Wotq. 98).

(c. 47) *Con occhi belli e fieri* (id. 46).

Infine nel cod. 2490, a c. 204, v'è il mottetto:




* * *

Nel fondo barberiniano della biblioteca vaticana si conservano due codicetti musicali della prima metà del seicento[2]): sul cartone delle copertine è scritto «PRIMA CANTATA / GIOSEPPE» nel primo volume, e «GIOSEPPE / SECONDA CANTATA» nell' altro. I personaggi di questo componimento sacro sono il *Testo* (contralto), *Gioseppe* (basso) e *Un figlio di Giacob* (soprano o tenore); si compone di recitativi, di qualche piccola aria e di cori a tre a quattro e a cinque voci, con introduzioni e ritornelli strumentali.

---

1) In questa biblioteca non m'è avvenuto finora di ritrovare le cinque arie copiatevi dal Gevaert un mezzo secolo fa e riportate nell'elenco del Wotquenne ai numeri 22, 64, 86, 96 e 144.

2) Cod. Barber. 4194 e 4195. Ogni volumetto, rilegato in semplice cartone con dorso di pergamena, è alto cent. 20 e largo 27.

La prima Cantata, dopo una *Prima Introduttione per cimbalo* (a quattro parti) comincia:

*Testo* Dalla valle di Mambre
Ov' è Giacobbe astretto
Per la penuria angosciosa e ria
A gli urli de la fame
Sottrar con lui la proie,
Dieci suoi figli al grand' Egitto invia
Acciò pronti al ritorno
Portino immantinente
Tante biade e frumento
Onde ricever possa il popol di Canaan
Grato alimento.

e termina con un coro a cinque voci:

Poichè ogni affanno
Raddolcisce e molce
Il soccorrere i suoi.
E la memoria
Di sofferte sventure
E' sempre dolce.

La seconda Cantata dopo un' altra «*prima introdutione per cimbali*» (a tre parti) comincia con un coro a tre voci:

*Turba de' Servi* O voi che lasciate
D' Egitto il soggiorno
E i passi affrettate
Di Mambre al ritorno
Ladroni fermate

e termina con un madrigale a cinque voci:

Quanto s' inganna
Quei ch' ingiusto nell' opre,
L' innocenza condanna
Se ciò che fintamente
Pensa l' huomo occultare
Il ciel discopre;
E quando i falli altrui
Più enormi sono,
E' gastigo dei rei
Anco il perdono.

Sono notevoli i brani di Giuseppe *Chi d' Egitto al vasto impero* (prima Cantata), *Alme vili, indegni avanzi* e *Rigor da voi si crede* (seconda Cantata).

Il canto è accompagnato sempre dal basso numerato: sovente sono indicate le parti dei violini e della lira [1]).

Si tratta dunque delle due parti di un piccolo oratorio *Giuseppe* che

1) Il cod. Barb. 4296, da carte 181 a 237, contiene le parti di canto e degli strumenti di quest' oratorio; ma neanche queste recano il menomo accenno sugli autori della poesia e della musica.

potrebbe essere quello musicato dal Rossi su poesia del Buti: ma «*la scena dell' oratorio Giuseppe figlio di Giacobbe opera spirituale fatta in musica da Aloigi de Rossi napolitano in Roma*», veduta dal Burney alla Magliabechiana più non esiste colà[1]), nè egli ce ne lasciò alcuna descrizione; e il libretto del *Giuseppe*, che il Mandosio[2]) attribuisce a Francesco Buti, è per ora introvabile. Sicchè mancano le basi per procedere ai raffronti. Ho creduto però utile indicare e descrivere i codicetti barberiniani nella speranza che qualche lettore possa ritrovare la duplice paternità del testo e della musica e possibilmente identificarne gli autori con quelli da me sospettati!

## III.

Prima di chiudere queste note non voglio tralasciare di far conoscere al lettore altre notizie che ebbi a rintracciare sui parenti del Rossi, e specialmente su Giovan Carlo, anch' esso musicista.

E per cominciare da costui, mi preme anzitutto di dissipare un equivoco in cui cadde la Morgan.

Nelle biografie di Salvatór Rosa, contenute nelle opere del Baldinucci e del Pascoli, si legge che un Carlo de Rossi, negoziante e banchiere[3]), fu stretto amico e protettore del pittore napoletano. Questo de Rossi, che doveva essere assai ricco, aveva radunato nella propria casa gran numero di quadri del Rosa in modo da «empire una bene spaziosa galleria con altre stanzette»[4]), e ciò gli era riuscito «perchè aveva detto a Salvatore che tanti ne avrebbe presi al prezzo rifiutato dagli altri quanti gliene avesse mandati . . .»[5]). E sì che il Rosa usava farseli pagare cari abbastanza! Alla morte del Rosa (1673) il figlio suo, Augusto, restava creditore del Rossi della somma di seimila scudi pel valore dei quadri vendutigli[6]). Carlo de Rossi si era fatto edificare nel 1677 una

1) Ademollo, *I primi fasti*, ecc., op. cit. pag. 40.

2) Mandosius, P., *Bibliotheca romana*, ecc. Romae, 1692. Vol. II., pag. 45.

3) Negoziante rinomato lo chiama il Baldinucci (*Delle notizie de' professori del disegno*. Firenze, 1773, vol. XIX, pag. 9) ed infatti negli *Statuti dei mercanti di Roma* pubblicati dal Gatti, trovo, in un elenco del 1657 (a pag. 198) che Carlo Rossi era mercante di saie e pannine. Anche negli atti notarili è chiamato *publicus negotiator in Urbe* Cfr. Proc. 7 febbraio 1681, in atti Bonanni Not. cap.).

Banchiere lo chiama il Pascoli (*Vite de' Pittori, scultori ed architetti moderni*. Roma, 1730, vol. I, pag. 67) e veramente gli atti notarili che lo riguardano portano in tal modo l' indicazione del luogo ove sono redatti: *Actum Romae in Banco d. D. Caroli de Rubeis sit. in Reg. S. Eustachii prope Ven. Ecclesiam S. Andreae Vallium* (Cfr. Quiet. 7 giugno 1674 in atti G. M. Antonetti Not. cap.).

Il suo banco era in società con Benedetto Gandolfi ed una volta i due soci ebbero a prestare fino a seimila scudi al principe Borghese (Atti Angelucci not. A. C. 20 giugno 1678).

4) Il Baldinucci (op. cit. vol. XIX, pag. 39) racconta di averli visti personalmente nel 1681.

5) Pascoli, op. cit. vol. I, pag. 71.

6) Id., pag. 81.

cappella gentilizia nella chiesa di S. Maria di Montesanto, dove poi fu seppellito — quella sontuosa cappella rivestita di marmi preziosi che si vede a destra dell' ingresso della chiesa [1]) — e l' aveva adornata con cinque quadri del Rosa [2]). Gli altri, alla sua morte, erano stati divisi tra i suoi eredi, tali Vallori, Ulivetani e Tarpineti [3]).

Un altro biografo contemporaneo di Salvator Rosa, il Passeri, senza mai accennare a questo banchiere Carlo de Rossi, parla invece di Giovan Carlo Rossi, anche amico del Rosa, chiamandolo, come già dissi, «*famoso sonatore di arpa a tre registri e fratello di quel virtuoso Luigi noto a tutto il mondo per la sua perfezione nella musica*».

Ora madama Morgan riunendo quanto scrivevano il Passeri, il Baldinucci e il Pascoli e ingannata dalla somiglianza del nome, riunisce in una le due persone del ricco negoziante e del famoso suonatore di arpa, e scrive:

«C'etait un citoyen romain digne des meilleurs jours de Rome, un vrai banquier italien, du temps des Médicis, un littérateur d'un savoir peu commun, bon juge des vers s'il n'en écrivait pas et protecteur éclairé . . . il cultivait la musique avec tant de succès, qu'après son frère le célèbre compositeur Luigi Rossi, il était regardé comme le meilleur joueur de harpe d'Italie . . .» [4]).

Naturalmente, seguendo la Morgan, ripetono la medesima cosa coloro che, in seguito, si occuparono di Luigi Rossi [5]). Ma Giovan Carlo, fratello germano dell' autore dell' *Orfeo*, non ha nulla a che vedere con Carlo Rossi, romano, figlio di Francesco, negoziante e banchiere, abitante vicino alla chiesa di Sant' Andrea della Valle, morto poco dopo il 1690 e sepolto in S. Maria di Montesanto.

Giovan Carlo Rossi, nato a Torremaggiore nel 1622 circa, si era ammogliato con Francesca di Andrea Campana, romana, che gli aveva portato in dote una vigna posta alla Croce di Monte Mario e una piccola casa alla salita delle Quattro Fontane — allora chiamata via Felice — di faccia al palazzo dei Barberini. Rimase vedovo nel luglio del 1665 [6])

---

1) La Morgan, neanche a farlo apposta, la chiama «*la petite chapelle à gauche*» Op. cit., vol. I, pag. 255.

2) Vi stettero fino al 1802, quando furono trasportati nella Pinacoteca reale di Napoli. Il nuovo proprietario della cappella, Pietro Pierantoni, li surrogò, nel 1822, con altrettanti dipinti del marchese Ludovico Venuti e di Ferdinando Cavalleri.

Così si legge in una lapide (non riportata dal Forcella nè da altri) messa al posto di quella collocatavi dal Rossi con un epitaffio in onore di Salvator Rosa: epitaffio il cui testo ci fu conservato perchè riportato nelle opere della Morgan, del Pascoli, del Baldinucci e nel Forcella (*Iscrizioni*, ecc. vol. IX, pag. 196).

3) Pascoli, vol. I, pag. 82.

4) Op. cit., vol. I, pag. 254.

5) Il Rolland nei *Musiciens d'autrefois*, contrariamente a quanto aveva detto nelle *Notes sur l'Orfeo*, riconosce (citando il Prunières) che il banchiere Carlo Rossi non era fratello di Luigi.

6) Vedi atti Valentini: consegna di testamento 21 giugno 1665; codicillo

ed in un inventario redatto in quell' anno si legge che egli conservava in casa varî strumenti musicali: quattro cembali — uno grande dipinto, un altro parimenti grande di Giacomo Ramucino, uno del Pesaro [1]) ed uno piccolo, con coperta di corame rosso —; tre spinette — di cui una con corde d' oro del Pesaro, una piccola ed una «bianca» —, una chitarra ed un' arpa. Aveva inoltre alcune pitture di valore, come due quadri e sei castelli di Salvatore Roma [Rosa], una *Flora* di Leonardo da Vinci e una *Madonna* di Raffaello [2]).

Morta la moglie, fece, dopo qualche anno, donazione dei suoi beni (tra cui gli immobili suddetti, i due quadri del Vinci e del Sanzio e un «corpo di libri di geografia» (forse l' *Atlas maior*) di Giovanni Blaew, nell' edizione di Amsterdam, valutato allora trecentocinquanta scudi, al nipote Francesco, figlio di suo fratello Felice Antonio [3]).

Nel suo testamento del 14 dicembre 1684 egli è chiamato «*Dñus Joannes Carolus de Rubeis fil. q. Donati, de Turre Maiori diocesis Sancti Severi in Apulia* (nessun dubbio quindi sul suo paese d' origine!) e richiamando la donazione fatta in favore di Francesco Rossi, benchè non sembri molto soddisfatto dal modo col quale era trattato dal nipote, si limita a disporre di alcuni legati [4]).

Morto Francesco nelle tragiche circostanze che dirò in appresso, Giovan Carlo Rossi, con altro testamento del 15 luglio 1685 lascia i suoi beni alla nepote Silvia, sorella germana di Francesco, moglie di Giovanni Pagani, anch' essa domiciliata in Roma [5]); ma l' anno dopo vende la vigna per cinquecento scudi a tal Domenico Paciani, esattore delle Strade [6]).

Dopo aver fatto altri codicilli nel 1687 [7]), nel 1688 e nel 1690, detta

---

27 giugno d°, con allegato inventario 26 giugno; codicillo 2 luglio 1665 apertura di testamento 9 luglio d°. Originali nell' archivio del notaio Buttaoni e copie all' Arch. not. capit., sez. XXI, prot. 35.

Esecutori del testamento della Campana-Rossi erano Girolamo Zucchetti, il quale alloggiava coi Rossi, e l' abate Elpidio Benedetti, il noto agente di Francia in Roma, ed apologista del Mazarino.

1) Domenico da Pesaro era un «raro et eccellente fabricatore» di clavicembali, che lavorava a Venezia verso la metà del '500 (Zarlino G. *Dimostrationi harmoniche*, Venezia 1571, pag 235 e *Istitutioni harmoniche*, Venezia, 1573, pag. 163).

Nella collezione storica di strumenti musicali del Thibout fils all' esposizione di Parigi del 1889 v' era un clavicordo firmato *Dominicus Pisaurensis* con la data del 1547 (Villanis, *L' arte del clavicembalo*, pag. 43). Nel South Kensington Museum di Londra v' è un altro clavicembalo del medesimo autore (Grove, *Dict.* vol. IV. pag. IV, pag. 777).

2) Inventario suddetto allegato al codicillo 27 giugno 1665.

3) Rogito Massari, 24 agosto 1671.

4) Atti Pelosi, all' Arch. di Stato in Roma (prot. 67 a cc. 74). Esecutori testamentarî sono l' abate Cristoforo Bianchi, segretario del cardinal Carlo Barberini, e Giovanni Pagani, marito di sua nipote Silvia.

5) Atti Pelosi come sopra (prot. 67 a cc. 130).

6) Con atto 30 maggio 1686, Rogito Pelosi c. s.

7) Codicillo 6 febbraio 1687 in Atti Pelosi (prot. cit. c. 247).

un terzo testamento nel luglio dello stesso anno 1690[1]) per destinare tutta l' eredità «al molto illustre e molto eccellente sig. Filippo de' Carolis», tolti alcuni legati, tra i quali uno di trecento scudi in favore del Gran Contestabile Filippo Colonna — altro mecenate dell' arte musicale — «*quale dimostratione del suo ossequio dell' antica servitù che professa alla sua eccña casa*». Il medesimo legato era già stato fatto nel codicillo del 1688 in favore del contestabile Lorenzo Onofrio, morto nel 1689.

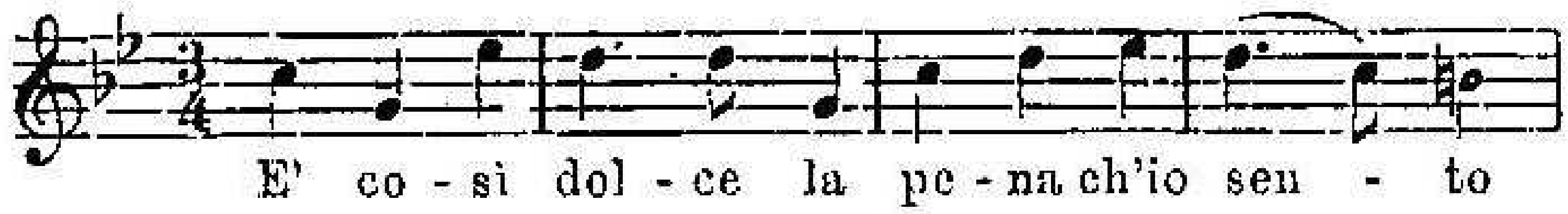
Ma l' irrequieto testatore non si era ancora ben deciso: con donazione del 17 agosto 1690 lascia a Silvia Rossi-Pagani la sua casa alle Quattro Fontane, dove aveva trascorso gran parte della sua vita[2]).

Egli morì il 12 giugno 1692 e fu sepolto in S. Maria in via Lata, insieme col fratello Luigi[3]).

Oltrechè suonatore di arpa, Giovan Carlo era compositore: ho trovato alla biblioteca chigiana due arie di lui[4]); una a tre voci:




e l' altra per soprano:




* * *

Il nepote Francesco Rossi, figlio, come ho detto, di Felice Antonio, e che si afferma nativo di San Severo, dove vide la luce verso il 1640, divenne sacerdote e si dedicò alla letteratura: occupò il posto di professore e di lettore pubblico nell' Archiginnasio di Roma, alla Sapienza[5]), fu canonico in S. Maria *ad Martyres* e segretario di lettere latine del cardinale Paluzzo Altieri.

Egli abitava in casa dell' *eccellentissimo* Rocco Cicconi, nel rione di Campitelli e nell' ambito della parrocchia di San Venanzio dei Cameri-

---

1) Codicillo 22 ottobre 1688; codic. 16 aprile 1690 e testamento 27 luglio 1690 in atti Ottaviani not. cap.; originale all' Arch. Not. distrett. e copie all' Arch. not. cap. sez. XXXIV, prot. 48.

2) Atti Pelosi già citati (prot. 67 cc. 553).

3) *Lib. mort.* di S. Susanna, vol. I c. 168 v. nell' Arch. gen. del Vicariato.

4) Cod. chig. Q. IV. 16 (a c. 169) e Q. IV. 18 (a c. 260).

5) Il Bonazzi, *Storia dell' Università degli studi di Roma.* Roma, 1805 (vol. III, pag. 261) riporta un elenco di professori del 1673, nel quale il Rossi è chiamato coadiutore del professore inglese Giacomo Albano Ghibbesio.

nesi. Il 28 marzo 1685 scomparve e con lui scomparvero il suo servo e la serva; le ricerche fatte per averne notizie riuscirono vane per i primi dieci giorni. Finalmente, il 7 aprile, il Rossi fu rinvenuto, nella cantina della sua abitazione, strangolato con un fazzoletto di seta; il cadavere della serva, strangolata anch' essa, fu ritrovato dopo qualche giorno nel Tevere: il servitore, ch' era l' autore del misfatto, fu arrestato a Napoli e ricondotto a Roma, dove fu giustiziato dopo ch' ebbe confessato di aver compiuto il delitto per rubare e di essersi impadronito di tremila doppie [1]).

Con testamento del 5 maggio 1684, il Rossi aveva eletto a suo erede universale l' istituto delle Scuole Pie di Roma, col patto di educare i discendenti di suo cugino Carlo, a cominciare dal figlio Giulio Cesare, o, in loro mancanza, un giovanetto di San Severo «sua patria» [2]). Aveva destinato una somma ai canonici del Panteon, perchè gli avessero elevato un busto in marmo ed una lapide, di cui dettava anche il testo. I canonici gli alzarono il busto, come ci attesta il Galletti [3]), ma la lapide fu ridotta a queste semplici parole: *Franciscus de Rosciis Appulus / huius templi canonicus*, come le lesse «*in pariete ecclesiae*» anche il Valesio [4]). Oggi la lapide è scomparsa ed il busto è forse uno dei sei appartenenti a persone incognite.

Noterò in ultimo che Francesco Rossi possedeva una biblioteca che egli affermava di aver radunata non senza spesa a fatica.

---

# Eine siebensätzige Tanzsuite von Monteverdi v. J. 1607.

Von

**Hugo Riemann.**

(Leipzig.)

Monteverdi's i. J. 1607 (2. Aufl. 1609) erschienene *Scherzi musicali* für 2 Soprane und Baß mit 2 Violinen und Baß (ohne Bezifferung) sind, soweit bekannt, das erste Werk, das kleinen, überwiegend tanzartige Rhythmen einhaltenden und schlicht Note gegen Note gesetzten dreistimmigen Kanzonetten instrumentale Ritornelle beigibt, die zwischen den Strophen gespielt werden.

---

1) Cfr. *Avvisi di Roma* del 7 e 28 aprile e 9 giugno 1685 (Archivio della Santa Sede, vol. 48) e atto di morte nei registri della parrocchia di San Venanzio.

2) *Aperitio test.* 9 aprile 1685 in atti Bonanni; originale all' Arch. Not. distrett. e copia all' Arch. not. cap. sez. XIV, prot. 66.

3) Il Galletti (*Inscrip. urbis*, cod. vat. 7915 parte II, cc. 108 n. 230) dice «*sepulcrum cum protome*».

4) *Iscrizioni delle chiese di Roma* (Arch. stor. cap. cred. XIV, vol. 40 c. 328).

Diese Ritornelle sind ebenso wie die einiger ähnlich gearteten Gesänge seines in demselben Jahre aufgeführten *Orfeo* absichtlich gegen die Gesänge differenziert, teilweise sogar in anderer Taktart verlaufend. Wahrscheinlich ist der Gebrauch, instrumentale Ritornelle in Strophenlieder einzuschieben, älter; aber Monteverdi hat wohl den Anfang damit gemacht, solche Zwischenspiele als Teil der Komposition zu veröffentlichen, anstatt es der Gewohnheitspraxis zu überlassen, daß die Instrumentisten ein paar beliebige Klauselphrasen einschalteten[1]. 1609 fand er darin bereits Nachfolge durch Peri, der den tanzliedartigen Nummern seiner *Varie musiche* (Nr. 2, 4, 6, auch der drei solche arienhafte Teile enthaltenden ersten veritablen Kantate Nr. 12—14) Instrumentalritornelle beigibt. Ein besonderes Interesse bietet aber die mit *Balletto* überschriebene Schlußnummer von Monteverdi's Scherzi v. J. 1607, da dieselbe sich, was bisher niemand beachtet zu haben scheint, als eine merkwürdig weit entwickelte Tanzsuite herausstellt. Zwar können sich die einzelnen Sätze derselben in keiner Weise mit den gehaltvollen Pavanen und Gaillarden der deutschen und englischen Komponisten derselben Zeit messen. Ihre Faktur ist überaus schlicht und steht etwa auf der Höhe der kleinen dreistimmigen Instrumentalwerke Salomone Rossi's; die Harmonieführung enthält sich aller der sonst Monteverdi eigenen Extravaganzen und steht stark im Banne der Kirchentöne. Aber die Bedeutung des Werkchens liegt in seiner zyklischen Anlage, in der Zusammenstellung der wichtigsten Tanztypen in einer Reihenfolge, wie sie die erst in der Folge in der Literatur bestimmt heraustretenden Suiten einhalten, und zwar gleich in einer Reichhaltigkeit, die staunen machen muß. Daß mit Ausnahme der an die Spitze gestellten textlosen Entrata alle Nummern Text haben, und zwar einen dieselben zu einem Ganzen zusammenschließenden einheitlichen, besagt nun aber durchaus nicht, daß diese 6 Folgetänze ohne Instrumente gesungen worden wären. Das ist schon darum unwahrscheinlich, weil die Entrata ja die Instrumente in Anspruch nimmt, aber keinerlei Ritornelle dieselben zwischendurch wieder beschäftigen. Man wird vielmehr annehmen müssen, daß sämtliche 6 Tanzlieder von den drei Instrumenten mitgespielt werden sollen. Darauf weist auch die gleiche Tonlage derselben mit der Entrata. Den direkten Beweis aber erbringt der 5. Gesangstanz, der in seinen ersten 12 Takten abwechselnd je zwei Takte ohne Text (mit einem langen Vertikalstrich in der Textzeile) und zwei mit Text bringt. Natürlich ist auch die Möglichkeit zuzugeben, diese Tänze nur von einem Sopran singen zu lassen und die beiden anderen Stimmen überhaupt nur zu spielen, zumal der Herausgeber, Monteverdis Bruder Giulio Cesare, für die anderen Liederchen dergleichen vorschreibt. Doch haben alle drei Stimmen genau untergelegten Text. Die sonst für Tänze übliche Abteilung in drei oder zwei Reprisen fehlt sämtlichen Stücken, auch der Entrata. Die 7 Stücke sind als zusammengehörig auch noch weiter dadurch legitimiert, daß sie sämtlich mit *g* schließen; nur Nr. 3 schließt auf der Dominante *d*; möglicherweise ist aber für dieselbe eine Wiederholung der ersten 8 Takte gemeint, die der Text zuläßt. Die Entrata beginnt in *D* moll und schließt nur nach *G* dur; Nr. 2 steht sehr bestimmt in *G* dur; Nr. 3 beginnt und schließt mit *g*, hat aber ein ♭ vorgezeichnet; auch Nr. 5 und 6 haben

---

1) Nach brieflicher Mitteilung A. Einstein's hat in Banchieri's *Metamorfosi musicali* (1601) Nr. 7, eine Villotta alla Contadineoca nel Chitarrone, Ritornelle und finden sich in Bellanda's *Musiche* v. J. 1607 2 Balletti, deren B. c. mit dem Gesange verknüpfte Ritornelle andeutet.

das vorgezeichnete ♭, so daß also in der Hauptsache *G*dur und *G*moll auffällig miteinander wechseln und die Stücke mit ♭ Schlüsse in *F*dur und *B*dur einschieben, während die ohne ♭ den Weg nach *A*moll und *C*dur finden, der jenen versagt ist. Natürlich sind entsprechend dem Usus der Zeit sämtliche Schlüsse doch Durschlüsse, aber nur wenige bringen die Terz, die Mehrzahl führt vielmehr alle drei Stimmen auf denselben Ton (bzw. seine Oktave). Daß aber wirklich Durschlüsse gemeint sind, verraten an mehreren Stellen die direkt vor den Schlußnoten angegebenen Durterzen. Bezifferung fehlt zwar für die Baßstimme ganz; doch muß das wohl nicht notwendig als Verzicht auf ein weiter füllendes Akkompagnement ausgelegt werden. Keiner der Gesangstänze trägt übrigens eine Bezeichnung; die Typen sind aber so ausgeprägt, daß man in ihrer Benennung kaum fehlgehen kann. Der Entrata folgt zunächst eine ausgesprochene Pavane von 32 Takten $^4/_4$ Takt, Takt 1—20 in viertaktigen, durch die Reime markierten Abschnitten, Takt 21—32 im Rhythmus Schwer—Leicht—Schwer (dreitaktig), was den Gedanken nahe legt, daß diese 12 Schlußtakte in schnellerem Tempo wiederholt und im $^3/_2$ Takt mit einer Halben Auftakt gespielt und gesungen werden sollen (der Text läßt diese Wiederholung zu). Die 3. Nummer, im $^3/_1$ notiert, ist offenbar eine Gagliarda, die durchweg dreitaktig verläuft (wie die kurzen Reimzeilen ausweisen); aber die Auffassung des ersten Taktes als schweren wird zweckmäßig durch einen vorausgeschickten Takt der Baßstimme gesichert. Werden alle drei Stimmen gesungen, so ergibt sich eine humoristische Wirkung dadurch, daß der verfrüht beginnende Baß fortgesetzt einen Takt früher bei den Reimen anlangt als die beiden Soprane und erst im drittletzten Takt durch zwei gedehnte Noten zum gemeinsamen Schlusse eingerenkt wird. Der ganze Rhythmus der Baßstimme verläuft bis dahin verschoben gegen den der Oberstimme. Diese Nummer unterscheidet sich also durch dieses kontrapunktisch differenzierte Element von den übrigen, die bis auf kleine Melismen Note gegen Note durchgeführt sind.

Nr. 4 ist eine echte Courante, wie sich zweifellos in ihrer Notierung in Halbtabulatur ausspricht, durchweg mit schwarzen Noten (Hemiolien) der Form 

Nr. 5 halte ich für eine Volta und beziehe die Tripelvorzeichnung $^3/_1$ nicht auf die Semibreves, sondern auf die Breves. Der heroische Charakter, den der Text nahelegt, der von dem durch die Liebe besänftigten Alciden und dem die Waffen ablegenden Mars redet (ihre Zähmung schildert aber erst die nachfolgende Allemande »*cangiato stile*«); nur bei solcher Deutung wird die Deklamation einwandfrei und es bleiben nur die weiblichen Reime à cheval, die aber auch die Leseweise im $^3/_2$ Takt ergibt. Musikalisch ist dies die bei weitem bedeutendste Nummer. Ein etwas erkünstelter Effekt ist die Verzerrung der Zeilengrenzen bei der Stelle, wo Herkules den gefesselten Cerberus vom Höllentore wegzerrt (*traesse*).

Daß Nr. 6 eine Allemande ist, erweist der Text. Das Stück beginnt zwar volltaktig, so daß man den wenigstens später für die Allemande charakteristischen Auftakt vermißt; aber der Text bringt ihn dafür desto bestimmter. Das Stück hat durch den zweitaktigen Wechsel der heftigen instrumentalen Teile mit den graziösen gesungenen einen ganz besonderen intimen Reiz (Herkules und Jole, Mars und Venus).

Die Schlußnummer, textlich ein Epilog, der an die Anfangsnummer des Gesanges anknüpft (*Dunque*), ist wieder ein mit Hemiolien notierter Tanz

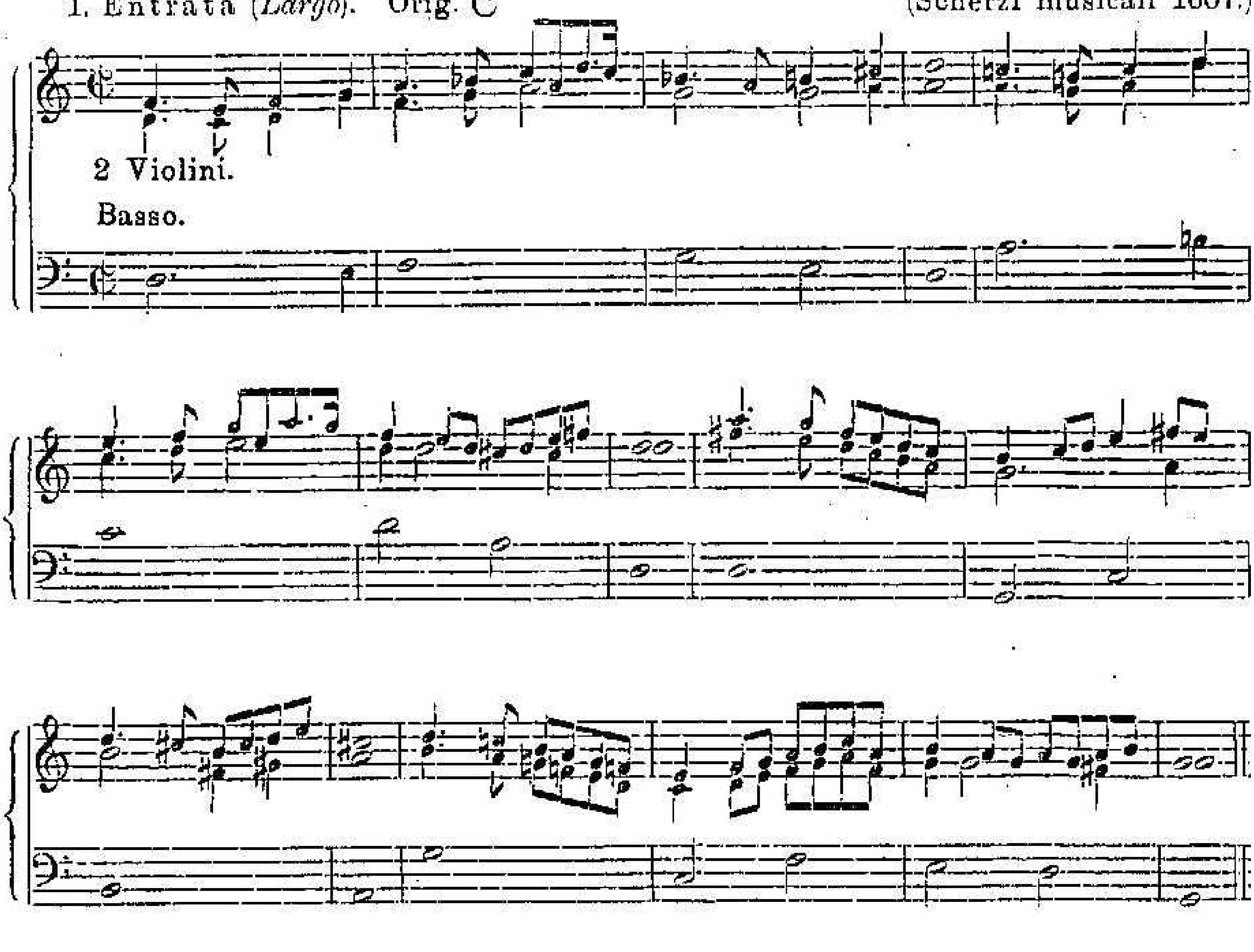
im Tripeltakt, zunächst natürlich als Nachtanz der Allemande (Tripla oder Giga) zu verstehen. Auch er enthält zwei Takte ohne Text (mit Strich in der Textzeile). Derselbe ist weiter dadurch pikant, daß seine weiblichen Reime die Einschnitte der Melodiebildung in höchst origineller Weise überbrücken. Die Notierung ist noch dadurch merkwürdig, daß sie die perfekte Semibrevis nicht schwarz mit Punkt, sondern weiß ohne Punkt gibt; gegen Ende, wo der Rhythmus ins Stocken kommt und die Überleitung zu der kleinen Coda im Ȼ-Takt vorbereitet wird, erscheint auch sogar eine zwei perfekte Semibreven geltende Brevis weiß ohne Punkt. Meine Umschreibung gibt die im geraden Takt stehenden Stücke ohne Verkürzung (1, 2, 6 und Coda), die Gaillarde verkürzt auf $^1/_4$ ($^3/_4$ statt $^3/_1$), die Courante mit Konservierung des Hauptnotenbildes (♩. ♪ ♩ als ♩. ♪ ♩), d. h. verkürzt auf $^1/_2$, da ♩ eigentlich eine Halbe ist; die Volta verkürzt auf $^1/_8$ (♪ statt ◇, um bequemes Lesen der gemeinten Ordnung zu erzwingen), die Giga verkürzt auf $^1/_4$ (♩ ♪ für ◆ ♩).

Weiterer Erklärungen bedarf es nicht, da ich das ganze Balletto als Beilage gebe. Ob das Ballett uns die gebräuchliche Tanzfolge der Zeit übermittelt oder ob es eine Kombination Monteverdi's ist, deren Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Suite dann als sehr groß erscheinen würde, vermag ich leider nicht zu entscheiden. Jedenfalls dürfte aber mein Hinweis allgemeines Interesse verdienen.

**Claudio Monteverdi.**

*Balletto.*

1. Entrata (*Largo*). Orig. Ȼ (Scherzi musicali 1607.)

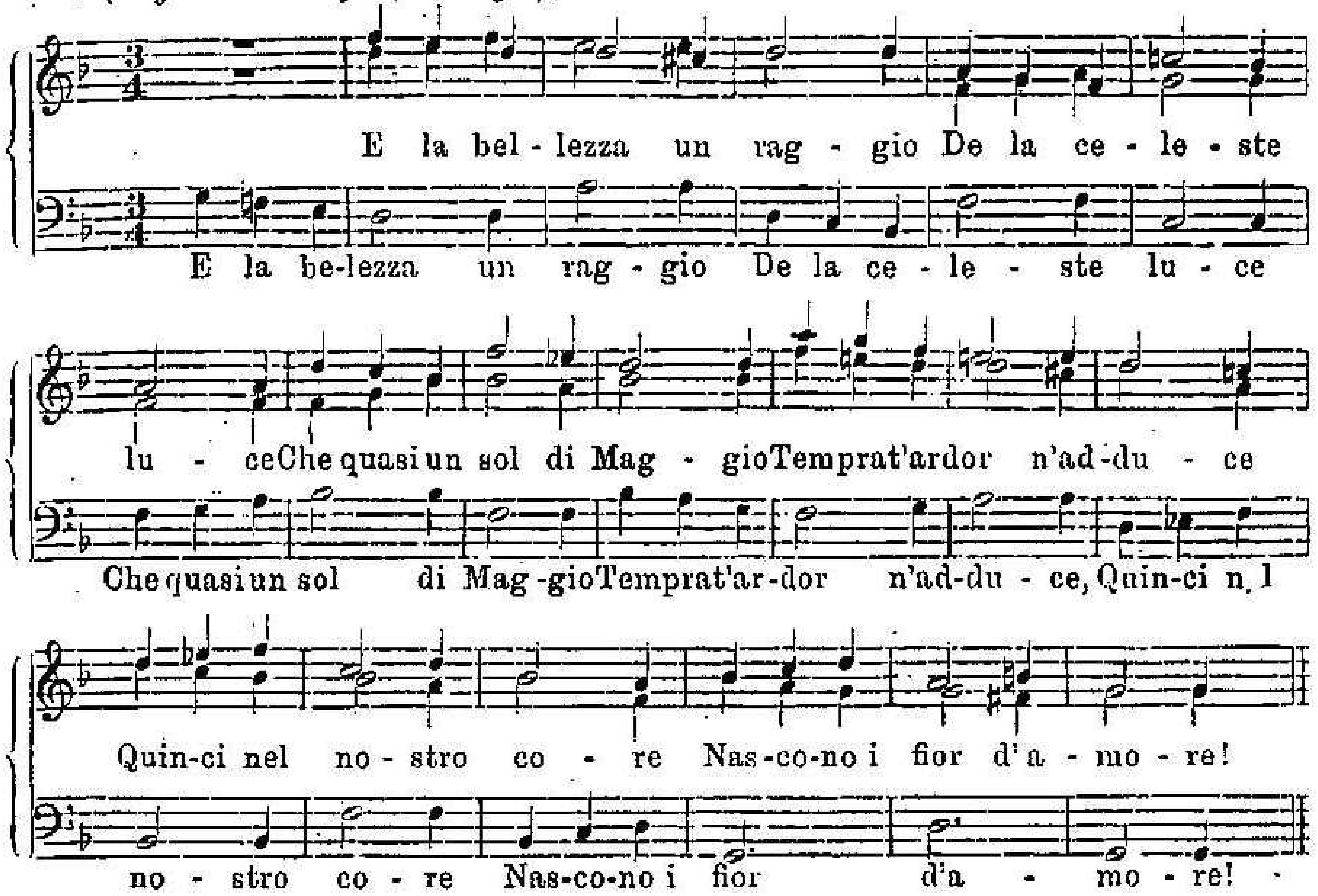


2. (*Pavana. Andante*). Orig. C




(Del 𝄋 rep. in Tripla.)

3. (*Gagliarda. Allegro.*) Orig. 3/1




4. (*Courante. Allegretto.*) Orig. 3

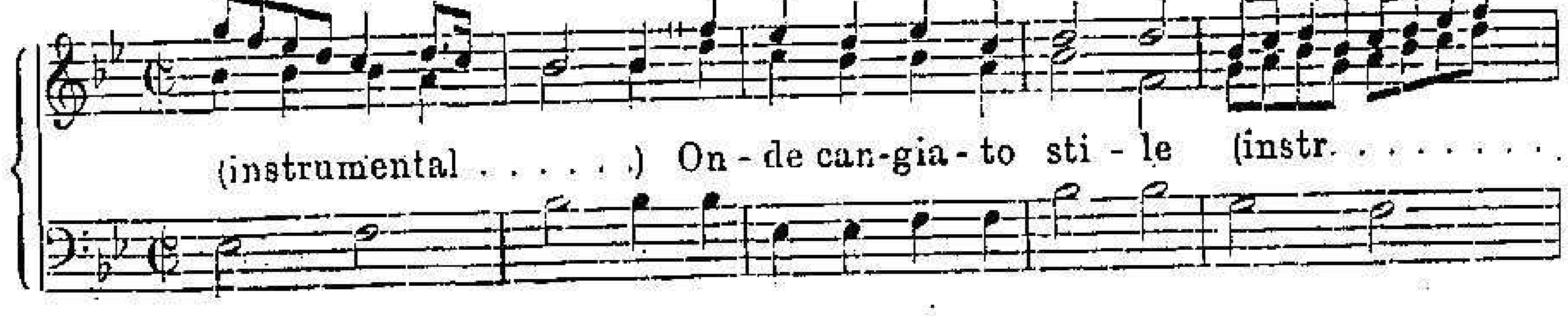





5. (*Volta. Presto.*) Orig. 3




6. (*Allemanda, Allegro.*) Orig. C






7. (*Giga. Allegretto grazioso.*) Orig. 3



# Der große Augsburger Spieluhrprozeß Hans Leo Haßler's von 1603—1611.

Von

**Friedrich Roth.**

(München.)

A. Sandberger hat in seinen »Bemerkungen zur Biographie Hans Leo Haßler's und seiner Brüder« in den »Denkmälern deutscher Tonkunst«, II. Folge, Bd. V, 1[1]) nachgewiesen, daß Haßler von den ersten Monaten des Jahres 1585 an in Augsburg weilte, dort als »Organist« des Octavian II. Fugger Stellung fand und seit Mai 1600 als »Stadtpfeifer« auch Diener des Rates war[2]). Er hatte sich, wie es scheint, schon früh nebenbei mit allerlei technischen Arbeiten beschäftigt[3]), die ihn später dazu führten, sich mit Erfindungen und Verbesserungen auf dem Gebiete der damals in Mode kommenden Spieluhren zu befassen; und wenn er von einem gelungenen Werk dieser Art hörte, pflegte er es zu kaufen, um es mit Gewinn wieder zu veräußern. Er kam dabei in geschäftliche Beziehungen zu einem armen Barchentweber in Augsburg, Georg Heinlein[4]), der zwar weder lesen noch schreiben konnte, aber eine außerordentlich geschickte Hand in der Herstellung von allerlei »künstlichen Werken« hatte und allem nach, was wir von ihm hören, ein »ingeniöser Kopf« war.

Als Haßler nach dem Tode Octavian Fugger's (1. Aug. 1600) im Frühling 1601 nach Nürnberg reiste, um hier, in seiner Vaterstadt, ein besseres Unterkommen, als er es jetzt in Augsburg hatte, zu suchen[5]), widmete er dem Nürnberger Rate eine neue Sammlung seiner *Cantiones sacrae* und brachte ein »von sich selbs ohn einigen Handgriff ettliche Gesenger spielendes Orgelwerk« mit, das er von Heinlein um eine verhältnismäßig sehr geringe Summe hatte machen lassen[6]). Sein dem Nürnberger Rate vorgebrachtes Ansinnen, das »künstliche *Instrumentum*«, zu dessen Aufstellung er sich von Heinlein und einem Kalkanten begleiten ließ, zu prüfen und, wenn es gefalle, anzukaufen, wurde damit beantwortet, daß man hierzu eine Kommission auf-

1) Leipzig 1904.

2) S. XLV, LXIV, LXX. — Nebenbei erteilte Haßler auch musikalischen Privatunterricht, wie sich aus einer Stelle in der jetzt im Kgl. preuß. Staatsarchiv zu Marburg deponierten Chronik des Augsburger Juristen Dr. Hieronymus Fröschl ergibt.

3) Sandberger, S. LXVI. — Was zu Augsburg im Orgelbau, in der Kunst, sich selbst bewegende Bilder und dergl. zu verfertigen, geleistet wurde, s. bei Stetten, Kunst-Gewerbe- und Handwerksgesch. I. 1779, S. 158ff., S. 189ff.

4) Georg Heinlein (Hainlein, Heinlin, Heinle) kommt in den städtischen Büchern Augsburgs vor seit etwa 1580. Er war in erster Ehe verheiratet seit 1581 mit Elisabeth Abelerin von Eisenhofen, in zweiter Ehe seit 1588 mit Hesther Grolock von Haselbach. In den Steuerbüchern finden wir ihn mit der geringen, ihn aber doch von den eigentlichen »Habnit« unterscheidenden Steuer von 15 Kreuzern, 6 Den. Er wohnte in der Gegend des »Katzenstadels«, ganz nahe an der Mauer und erscheint seit etwa 1590 als Besitzer des Häusleins, in dem er wohnte. Gestorben ist er im September 1603. — Er stand allgemein in dem Rufe, daß er »außer seines Handwerks auch sonsten mit andern sonderbaren Gaben und Künsten von Gott dem Allmechtigen begabet gewesen«.

5) Sandberger, S. LXXII.

6) S. unten S. 12, Anm. 4; Sandberger, S. LXXIII.

stellte, die das Automaton sehen und hören und über ihre Eindrücke Bericht erstatten sollte. Nachdem dieser eingelaufen, beschloß der Rat am 12. Juni — wenn die Losunger sich damit einverstanden erklären würden — Haßler für die Widmung seiner »Gesenger« und zum Ersatz der Kosten, die ihm durch den Transport der Orgel, die Zehrung und anderes erwachsen, eine Verehrung von 150 Gulden zu gewähren, aber vom Kaufe des »Automatons« abzusehen; denn, meinten sie, wenn sich Haßler, wie man annehmen dürfe, in Nürnberg niederlasse, werde »dasselb ohne das hie bleiben« ... »Solt ers dan gleich an frembde Ort verkauffen, würde er doch nit unterlassen, ein anders und villeicht ein bessers zurichten zu lassen«[1]).

Wirklich trat Haßler im August des Jahres (1601) hinter dem Rücken der Augsburger in den Dienst der Stadt Nürnberg[2]). Die ihm zugesprochenen 150 Gulden nahm er mit Dank an und suchte das Sümmchen zu vermehren, indem er während der nächsten Monate bis ziemlich tief in den Herbst hinein mit der ihm gebliebenen Orgel in Nürnberg und wohl auch in anderen Orten gegen Zutrittsgeld Vorstellungen gab[3]). Dann machte er sich mit Heinlein und dem Kalkanten auf die Reise nach Prag, an den Hof des Kaisers Rudolf[4]), der ihn nebst seinen Brüdern Caspar und Jakob bereits im Jahre 1595 durch Verleihung des Adels und eine »Wappenbesserung« ausgezeichnet hatte[5]) und als eifriger Sammler von Raritäten und Kunstwerken aller Art allgemein bekannt war. Haßler pochte hier nicht vergebens an. Der Kaiser war über die Spieluhr hoch erfreut, ließ sie, wie es scheint, Haßler bar bezahlen[6]) und belohnte auch den Heinlein, der das Werk »aufstellte«, mit 50 Talern. Ferner erhielt Haßler, der sich dem Kaiser gegenüber offenbar rühmte, ein noch vollkommeneres Instrument herstellen zu können, von diesem den Auftrag, ein solches anzufertigen und nach Prag zu bringen, und zum Schutze seiner Arbeit wurde ihm schon im voraus ein die Konkurrenz verbietendes Privileg erteilt[7]). Endlich auch erfüllte sich Haßler nun der von ihm schon seit einiger Zeit gehegte Wunsch, zum Diener des Kaisers ernannt zu werden, freilich nur »von Haus aus« und nur mit einem jährlichen Gehalte von 180 Gulden[8]).

Nachdem Haßler so mit dem Heinlein'schen »Automaton« eine ziemlich reichhaltige Ernte gemacht, kehrte er im November nach Augsburg zurück, um den Rat um seine Entlassung als Stadtpfeifer zu ersuchen, die er am 6. Dezember 1601 erhielt[9]). Er war damals ganz von dem Gedanken an die

---

1) Sandberger, S. LXXIV.

2) Ebenda S. LXXV.

3) Das scheinen die von Sandberger, S. LXXV zitierten Worte in dem Nürnberger Ratsverlaß vom 16. Juni 1601: Haßler habe »gleichwol die Zeit er außen (von Augsburg fort) gewest, seinen Nutz geschafft vnd keine losung geben« anzudeuten.

4) Haßler ist nachweisbar in Nürnberg im Oktober 1601 (Sandberger, S. LXXV), in Augsburg am 28. November 1601 (s. unten S. 36) gewesen; in der Zwischenzeit war er in Prag. Das ergibt sich aus verschiedenen Stellen der unten S. 40, Anm. 3 näher bezeichneten Prozeßakten.

5) Sandberger, S. LXVII.

6) Das schließen wir daraus, daß in der Vergütung, die Haßler von der kais. Hofkammer nachträglich am 6. Februar 1602 für seine Reise nach Prag erhielt, (Sandberger, S. LXXX), der Orgel keine Erwähnung geschieht.

7) Die Proz.-A. an mehreren Stellen. Siehe z. B. unten S. 42.

8) Sandberger, S. LXXII, LXXX.

9) Ebenda S. LXXII u. LXXVI.

neue Orgel erfüllt, deren Konstruktion er mit Heinlein schon eingehend besprochen hatte. Sie sollte mit dessen »Hilfe« in Nürnberg gebaut werden, und Haßler hatte deshalb für ihn vom Nürnberger Rate schon im Juli die Erlaubnis erwirkt, sich dort drei Jahre lang aufhalten zu dürfen[1]), doch entschied er sich jetzt aus Gründen, die wir nicht kennen, für Augsburg und blieb zur Überwachung der Arbeiten in seinem bisherigen Wohnsitze noch etwa ein halbes Jahr[2]). Die Walzen wurden gemacht von dem Schreiner Konrad Eisenburger[3]), die Räder und das Gehäuse von dem Kistler Oswald Fuchs, die »Stefft« zu den Walzen von dem Schlosser Hans Sommerer und dem Schreinergesellen Caspar Taler von Deffertingen, die Blasbälge und das Pfeifenwerk von dem Orgelmacher Hans Hartmann[4]). Aber der Meister, der diese Glieder zusammenfügen, das Räderwerk bezahnen und »ineinanderrichten«, die Blasbälge »automatisch machen«, die Walzen bestecken und dem Ganzen die Seele einhauchen sollte, war Heinlein, der Weber und »hultzin Urmacher«, während Haßler nur allgemeine Anweisungen gab, »die Stück oder Gsang, so auf die Walzen kommen sollten, komponierte«, sie, »wie zu dergleichen Werken gebreuchig, aufs Papier brachte« und dann und wann beim »Bestecken« half[5]). Da Heinlein ein gänzlich mittelloser Mann war, mußte ihm Haßler, um die Arbeit in Gang zu bringen, schon am 28. November 1601 mit einem Darlehen zu Hilfe kommen, wofür er auf sein Begehren folgende Verschreibung erhielt:

»Ich Georg Heinlein, Weber und Bürger alhie in Augspurg, bekenne für mich und alle meine Erben: Nachdem der edel und vest Hans Leo Haßler ein new, künstlich, selbstschlagend Orgelwerck, welches auch die Plasbelgk selbst ziehen soll, für die röm. Kay. Mayt. zu verfertigen angefangen, zue welchem er mir die Waltzen und Räderwerck zu machen angedingt, daß er auf mein fleißig Bitt und Begeren mir auf solche Arbeit fürgestreckt und gelichen hat einhundertundsechzig Gulden, jeden zue sechzig Kreutzer, welche ich von ihme also paar empfangen und eingenohmen habe und in andern meinen Nutzen verwendt. Solche *fl* 160 gelob und versprich ich hiemit nach meinem besten Fleiß und Vermögen ihme mit gemelter Arbeit danckbarlich widerumb abzuverdienen, abzuarbeiten und zu bezahlen bei Verpfendung all meiner Haab und Gueter. Urkund dessen, dieweil ich weder schreiben noch lesen kann, habe ich diese Bekanndtnuß mit meinem gebreuchigen Zeichen untergetruckt und becrefftiget«[6]).

Diesem ersten Darlehen folgten rasch hintereinander andere nach. So verzeichnet Haßler:

»Volgt ferner, was ich Hans Leo Haßler ihme, Georgen Heinlein, in Lebzeiten verraicht und geben[7]): *Adj.* 16. *Februarii anno* 1602 hab ich Hans Leo Haßler ihme, Heinlein, in Augspurg widerumb paar gelichen *fl* 40. — *Item ultimo Martii* ihme widerumb paar gelichen *fl* 10. — *Adj.* 27. *Aprill* hat ihme Jacob Bauman[8]) von

1) Sandberger, S. LXXVII.
2) Wie es scheint, bis Mitte April 1602.
3) Bei Stetten I unter den Wasserwerkkünstlern aufgeführt; er erfand ein Wasserhaus nebst Rad, das alle Minuten drei Eimer Wasser 100 Schuh hoch trieb.
4) Erwähnt bei Stetten, S. 159.
5) S. unten S. 45, Anm. 4.
6) Abschrift in den Prozeß-A., Bl. 18a. Unter dem Schriftstück links *Locus sigilli*, rechts: »Ich Georg Heinlein bekhenn, wie obsteht«.
7) Ebenda, Bl. 18b.
8) Jakob Baumann, der bekannte Musiker, der sich im Mai 1600 gleichzeitig mit Haßler beim Augsburger Rate um Aufnahme als Stadtpfeifer beworben hatte. Sandberger, S. LXX.

meinetwegen paar bezahlt, so ich ihme auch gelichen hab, *fl* 24. — *Adj.* 30. *Augusti* hat ihme Zacharias Hirsch[1]) von meinetwegen paar bezahlt, so ich ihme auch gelichen hab, *fl* 30. Zusammen 264 Gulden«.

Das setzte sich fort, als Haßler, um Heinlein zur Beschleunigung der Arbeit anzutreiben, im Spätjahr 1602 und im Frühjahr 1603 wieder nach Augsburg kam.

»*Adj.* 12. November 1602«, notiert er, »hab ich selbst ihme (Heinlein) in Augspurg widerumb paar furgestreckt und gelichen *fl* 100«[2]), und am 22. Februar 1603 mußte er, wie ein zweiter Schuldschein Heinleins beweist, neuerdings in den Säckel greifen. »Ich bekenne«, schreibt Heinlein hier, »daß Hans Leo Haßler ... über vorige dreihundertvierundsechzig Gulden, so er mir vor disem zue underschiedlichen Mahlen paar furgestreckt und gelichen, auf mein noch ferner hochfleißig Bitten und Begeren zue sonderm meinem Nutzen und Frommen mir widerumb fürgestreckt und gelichen hat fünfundsiebenzig Gulden zu sechzig Creutzer, welche ich von ihme auf heut dato auch also paar empfangen und eingenohmen habe. Thuet also die Summa zusammen vierhundertneununddreißig Gulden, so er mir nach und nach gelichen und ich paar empfangen und eingenohmen habe. Solche vierhundertneununddreißig Gulden gelob und versprich ich nicht allein mit jetziger underhanden habenden und von ihme mir angedingten Arbeit, sondern auch, was er noch ferner und künftig weiter für Arbeit mir angeben, andingen und zu machen befelhen und begeren würdt, es sei hie oder zu Nürmberg oder wo es ihme gefällig, meinem besten Fleiß und Vermögen nach ganz willig und danckbarlich ihme widerumb abzuarbeithen, abzuverdienen und zu bezahlen bei Verpfendung all meiner Haab und Gueter, nichts ausgenohmen«[3]).

Daß Heinlein alles tat, um seinem Versprechen gemäß das Orgelwerk, an dem Haßler so viel gelegen war, zu fördern, ist nicht zu bezweifeln, aber er konnte auf diese Arbeit nur einen Teil seiner Zeit verwenden, da er zur Gewinnung des täglichen Brotes fleißig an seinen Barchenttüchern schaffen mußte, zu deren Herstellung er die Wolle auf Borg bezog[4]). Da brach er unter den gewaltigen Anstrengungen, die ihm kaum Muße zu kurzem Schlaf ließen, schließlich zusammen, und eine gefährliche Krankheit warf ihn auf das Lager. Haßler, der sich den Mann »gekauft« hatte, war nicht wenig erschrocken, als er davon hörte. Er eilte sofort nach Augsburg und zögerte nicht, das Seine zu tun, um den Darniederliegenden bald wieder auf die Beine zu bringen. Er lieh ihm am 15. April 1603 wieder zwanzig Gulden und »befahl darneben dessen Weib, ihme in seiner Krankheit fleißig abzuwarten«. Auch »verehrte« er damals dem Arzte Heinlein's 4 Taler und bezahlte dem Apotheker Fischer »von seinetwegen« für Medikamente 10 Gulden 20 Kreuzer, sodaß die Gesamtsumme, die er Heinlein geliehen und für ihn ausgelegt, sich auf 474 Gulden 20 Kreuzer belief[5]). Aber der Kranke erholte sich nicht mehr; er siechte langsam dahin und starb im September 1603, beweint von seiner zweiten Gattin Esther, von ein paar kleinen Kindern und einer Tochter, Katharina, die aus seiner ersten Ehe stammte.

Die Wollhändler[6]), denen Heinlein die Wolle schuldig geblieben, taten

1) Zacharias Hirsch, Organist in Augsburg.
2) Proz.-A., Bl. 19a.
3) Ebenda, Bl. 19a.
4) Ebenda an verschiedenen Stellen.
5) Ebenda, Bl. 20a.
6) Die Gebrüder Hieronymus u. Jeremias Seitz und »Konsorten«. Aufgeführt in den Proz.-A., Bl. 1a, 9, 10a.

sogleich die nötigen Schritte, um sich durch Arrestierung der Heinlein'schen Habe die Deckung ihrer Guthaben zu sichern[1]), und auch Haßler kam wieder rasch herbei[2]). Der Tod des geschickten Heinlein war für ihn sehr »beschwerlich und bitter«. Es konnte nun kaum mehr die Rede davon sein, das »Instrumentum« zu der in Aussicht genommenen Zeit zu vollenden und dem Kaiser abzuliefern, und voll Unmut sah er den hohen Gewinn, den er schon fast in der Tasche zu haben geglaubt, in die Ferne gerückt. Da hieß es munter und fix sein, um zu retten, was noch zu retten war, und er erbat sich vom Augsburger Rate sofort eine Aufenthaltslizenz für sechs Monate[3]), um an Ort und Stelle »seiner Notdurft« besser nachkommen zu können. Den Gehäuskasten, das Pfeifenwerk und die Blasbälge hatte er bereits in Händen; als er aber unter Hinweis auf die Heinlein gemachten »Fürstreckungen« auch die zu dessen Verlassenschaft gehörenden Walzen samt dem Räderwerk an sich nehmen wollte, stieß er auf den heftigsten Widerspruch der übrigen Kreditoren des Verstorbenen, die mit ihren Forderungen von zusammen 227 Gulden und 34 Kreuzern nur dann Aussicht auf volle Befriedigung hatten, wenn das Orgelwerk, das weitaus wertvollste und wichtigste Stück im Heinlein'schen Hause, bei der »Masse« blieb und Haßler nur als einfacher Gläubiger mitzählte[4]). Sie schlugen ihm »um mehrers Friedens Willen und damit man beederseits des rechtlichen Prozeßes überhoben bleibe, sie sich auch ihrer Ußstend bei dieser Heinlein'schen Arbeit, darauf fast das ganze Heinlein'sche Vermögen gelegen, umb so viel besser erholen könnten, allerhand bidermännische Mittel vor, nämblich daß eintweder Haßler die Räder und Walzen zu sich nehmen und, weil er seinen Profit wol besser als die Heinlein'schen Gläubiger damit zu verrichten wissen möcht, sie, die Herren Gläubiger, nach billigen Dingen ußlösen oder aber *vice versa* ihnen, Herren Gläubigern, die mehrgedachte Walzen und Räder gegen Ußlösung desjenigen, was er beweißlich darauf gelichen haben möchte, auf ihren Costen ußzumachen überlassen [solle]; da ihme aber deren keines beliebte, [möge er] zu ihnen stehen, das angefangen Werk uff gemeinen Costen verfertigen und alsdann uff gemeinen Gewinn und Verlust verkauffen helfen«[5]). Aber Haßler verschmähte es, indem er seinem »eigensinnigen Kopf« folgte, eines dieser drei »Mittel« zu ergreifen, da er, wie sich seine Gegner ausdrückten, »die Weide allein abgrasen« wollte, und so kam es, daß er nach einigem Hin und Her vom Rate, »wie es in dergleichen Fällen recht und gebreuchig«, samt den anderen Gläubigern am 25. Oktober »zum ediktalischen Prozeß vor dem Stadtgericht gewiesen wurde«. Die Wollhändler erkoren sich nun den »Notari und geschwornen Stadtgerichts-Prokurator« Tobias Pringsauf, einen wohl gewürfelten, in kaufmännischen Händeln gründlich erfahrenen und streitbaren Mann, zu ihrem Vertreter und veranlaßten durch ihn am 8. November 1603 den Augsburger Stadtvogt Hans Voit vom Berg[6]), auf den 13. Dezember oder, wenn dies kein Gerichtstag sei, »auf den nächsten Tag hernach« einen Richttag auf dem Rathaus anzuberaumen, auf dem sich sämtliche Gläubiger

---

1) Über das damalige Verfahren bei der Gant s. Hellmann, Das Konkursrecht der Reichsstadt Augsburg (Breslau 1905), S. 71ff.

2) Seine Anwesenheit in Augsburg ist zuerst für den 18. September nachgewiesen.

3) Sandberger, S. LXXXVIII.

4) Aus den Proz.-A. passim.

5) Proz.-A., Bl. 26b.

6) Hans Voit vom Berg, Ritter, Stadtvogt seit 1598.

Heinlein's mit ihren Ansprüchen melden sollten, und vorher dessen Hinterlassenschaft zu inventarisieren, was am 11. November geschah[1]). Die Liste der dabei vorgefundenen Gegenstände ist noch vorhanden[2]) und zeigt, daß es ein ziemlich armseliges Hauswesen war, das Heinlein geführt; nur daß die Frau, die außer anderem vierzig Goller, dreißig »allerlei leinen Hauben«, zwölf Schleier und »mit Seiden ußgenehte Facelen« besaß, in der Kleidung etwas mehr »Hoffart« getrieben zu haben scheint, als ihr eigentlich »anstand«. Seine Weberarbeiten hatte Heinlein in der »Dunk« verrichtet, wo zwei »schmale Würckstuel« standen, seine mechanischen Arbeiten in einem kleinen Stüblein, das sein »Heiligtum« gewesen. Da fanden sich zwei Uhr-Visierungen, Jagdzeug, ein »Gemsen- und ein Rehkürnlein«, ein Werkbänklein mit allerlei Drechsler- und Schlossergerätschaften, das von Haßler so heiß begehrte »Schlagwerk mit einer großen Walzen, noch nit ußgemacht«, und ein kleines Regal[3]). »Mehr der halb Teil von der Uhr, die Herr Doktor Schißler[4]) inhanden hat«. Ferner, heißt es in dem Protokoll, »zeiget die Frau Heinlein an, daß Hans Leo Haßler ein lauffende Kugel[5]) nach Georgen Heinlein's Tod zuhanden genommen«.

An dem angesagten Rechttag wurden die Forderungen der Wollhändler vorgelegt, wozu später noch die Petitionen der Witwe Heinlein's und der Pfleger seiner Tochter Katharina kamen, in denen für erstere das von ihr in die Ehe Eingebrachte — 50 Gulden an Geld und die ihr »eigentümlichen« Kleider —, für letztere das ihr vermachte Muttergut — 12 Gulden Barschaft und ein vollständiges Bett oder 20 Gulden Ersatz dafür — verlangt wurden. Endlich reklamierte noch der Goldschmied Hans Weihenmeyr aus der Gantmasse eine ihm gehörende, seiner Zeit dem Heinlein zur Reparatur übergebene »alte hülzine Uhr« und Christoph Fugger durch seinen Anwalt ein dem Verstorbenen geliehenes Regal — das oben erwähnte —, »nach dem Heinlein etwas machen wollte«[6]). Auf diesem Tag (13. Dezember) erschien auch der Vertreter Haßler's, der Augsburger Notar und Prokurator Mag. Georg Dannbeck[7]), aber nicht, um sich den »gemeinen Gläubigern« anzuschließen, sondern um im Gegensatz zu ihnen die frühere Forderung Haßler's, ihm die strittigen Walzen und Räder vorweg auszuliefern, zu erneuern. Das sei gewiß nicht unbillig, führte Dannbeck bei einem späteren Termin aus, da Heinlein für die ihm von Haßler gegebenen Darlehen diesem seine ganze Habe verschrieben und sich noch dazu ausdrücklich verpflichtet habe, das Geld an der Orgel und künftigen Arbeiten abzuverdienen. Zu letzterem sei es nicht mehr gekommen; aber selbst die Orgel habe Heinlein nur zum geringen Teile fertig stellen können, und daraus folge, daß man wohl befugt wäre, »noch ein Mehreres bei der Masse zu suchen«, wovon man aber Abstand

1) Proz.-A., Bl. 2a.
2) Ebenda, Bl. 2a—7b.
3) Ein »Schnarrwerk« mit messingenen Pfeifen, das entweder vorne im Brustwerk der Orgeln oder in einem Kästchen stand. Wangemann, Gesch. der Orgel, (Demmin 1881), S. 177.
4) Christoph Schißler. S. über ihn Stetten I, S. 166, 190; II, S. 57.
5) »Eine laufende Kugel« zu einer Uhr, die Haßler ebenfalls bei Heinlein hatte machen lassen.
6) Proz.-A., Bl. 12a, 13a, 25a, 60b.
7) Vollmacht Haßler's für Dannbeck vom 28. November 1603 in den Proz.-A., Bl. 10. — Der Advokat, den Haßler vor Dannbeck »gebraucht«, soll ihm in diesem Prozeß den »Dienst« versagt und »den vermeinten Cleger von seinem Unfug abgewiesen haben«. Proz.-A., Bl. 38b, 39b.

nehmen wolle. Desto bestimmter müsse darauf bestanden werden, daß Haßler wenigstens das angefangene Werk, das er »überflüssig« bezahlt habe, erhalte[1]). Da die Wollhändler davon jetzt ebenso wenig etwas wissen wollten wie bei den Verhandlungen im vergangenen Herbst, kam es zwischen ihnen und Haßler zu einem lang sich hinziehenden Rechtstreit, den Sandberger, da die Prozeßakten bis vor kurzem verschollen waren, nur nach den auf die Sache sich beziehendeu knappen Einträgen in den Augsburger Ratsdekroten kannte und daher nicht richtig zu überschauen vermochte[2]). Nun haben sich diese Akten gefunden[3]), und wir sind imstande, den Prozeß genau zu verfolgen, doch werden wir uns natürlich hier auf die Hervorhebung der Hauptmomente beschränken.

Haßler hatte sich schon im Oktober 1603 nach Prag an Kaiser Rudolf, den »eigentlichen Eigentümer« des Werkes gewandt, um von diesem eine Intercession zu erbitten, und sein Anwalt mußte jetzt darauf bedacht sein, die weiteren Gerichtsverhandlungen solange hinauszuziehen, bis eine Entscheidung des Kaisers erlangt würde[4]). Darüber vergingen mehrere Monate, und als sie endlich eintraf, zeigte sich, daß ihr Inhalt den Erwartungen und Wünschen Haßler's nicht ganz entsprach. Sie war an die Pfleger, Bürgermeister und Geheimen gerichtet, vom 5. April 1604 datiert und lautete:

»Ehrsame, Liebe, Getreue! Inliegend habt Ihr zu vernehmen, welchermaßen sich unser Diener Hans Leo Haßler wegen Arrestes, so durch etliche Euers gewesten Mitburgers, Georgen Heinlins, Creditores auf ein Werck, so wir ihme, Haßler, machen zu lassen anbevolhen, beclagt, auch was er hierüber underthenigist gebetten hat«[5]).

»Zum Fall nun die Sachen furgebrachtermaßen beschaffen, sehen wir zwar nicht, warumben Ihr angeregten Arrest, zumahl auf des Haßler's zimbliches Erbieten, zu relaxieren bedencken haben sollet; bevelhen Euch derowegen, Ihr wöllet die Verordnung thuen, daß ihme, Haßler, vorangeregte uns bestellte Sachen (gegen anerbottner gebürlicher Caution) unsäumlich wider gevolgt werden oder uns, da sichs damit vielleicht anderst verhielte, Euern begründten Bericht eheist übersenden. An dem vollziecht Ihr unsern gnedigisten, auch endtlichen Willen und Meinung, denen wir mit kaiserlichen Gnaden geneigt sind«[6]).

---

1) Proz.-A., Bl. 17.

2) Sandberger, S. LXXVII. — In den dort mitgeteilten Ratserlassen ist von zwei Rechtshändeln Haßler's die Rede: einem vom Dezember 1601 bis April 1602 sich hinziehenden mit einem gewissen Hans Merk, worüber auch wir nichts weiteres zu finden vermochten, und einem zweiten, beginnend am 18. September 1603, der der Gegenstand dieses Aufsatzes ist.

3) Unter den Gantakten des Augsburger Stadtarchivs. Die Haßler'schen Akten bilden einen in Pergament gebundenen Band von 63 Blättern, in welchem der Stadtvogt Hans Voit vom Berg, der auch sein Siegel angehängt hat, Kopien aller vom 8. November 1603 bis 13. Juni 1606 angefallener Akten des Prozesses zusammengestellt hat. Aufschriften: »Acta Weylund Georgen Heinlins, webers seligen, gemeiner Gleubiger Edictsachen vor einem E. Stattgericht inn Augspurg verhandlet« — »Hanns Leo Haßler contra Georg Heinlerische Creditores«.

4) Am 6. April 1604 zeigte der Anwalt Haßler's dem Gericht an: »Obwole . . . sein Principal an der röm. Kay. Mayt. Hoff sich starck bemühet, habe er doch umb allerhand Wichtigkeiten willen noch kein Expedition erlangen künden, were aber starck vertröstet; hierumben sein dienstlich Anrueffen und Bitten, den angesetzten comminatorium terminum ihme lenger zu prorogieren, damit er wegen Ihrer Mayt. nit verkürzt werde«. Proz.-A., Bl. 15b.

5) Diese Einlage wurde Voit vom Rate nicht mitgeteilt und findet sich daher nicht in den Proz.-Akten.

6) In den Proz.-A., Bl. 23b. Unter dem Schriftstück die Unterschriften: Ad mandatum Sac. Caes. Maiest. proprium.

Auf diesen Befehl gestützt, wiederholte Dannbeck am 8. Juli 1604 seine frühere Petition und fügte diesmal bei, der Prozeß könne ja, wenn man Haßler die strittigen Gegenstände gegen Kaution hinausgebe, ruhig weiter gehen und die fernere »Notdurft gleichwol von beiden Partheien tractiert und verhandlet werden«[1]).

Aber Haßler sollte von dem kaiserlichen Befehl »keinen Genieß haben«. Der Rat fand sich nicht veranlaßt, auf diesen Rücksicht zu nehmen und in den Prozeß einzugreifen, sondern meldete einfach dem Kaiser, Haßler habe, als er im vorigen Jahr mit seinen Ansprüchen hervorgetreten, »sein Fürgeben nit bescheint noch erwiesen, daher dann bei solcher zweifenlichen und disputierlichen Sach dieselb durch einen erb. Rat fur und an das Stadtgericht zu einem ediktalischen Prozeß remittiert worden«, der noch im Gange sei[2]). Und damit hatte es, da der Kaiser darauf schwieg, sein Bewenden. Der gegnerische Anwalt Pringsauf aber, der dem Haßler'schen »im Schrift- und Maulwerk« offenbar bei weitem überlegen war, wußte dies wohl auszunützen. Er bezeichnete den von Haßler dem Kaiser angegebenen Sachverhalt geradezu als »falsa narrata« und legte bei der Würdigung des kaiserlichen Schriftstückes das Hauptgewicht auf die Worte: »Zum Fall die Sachen furgebrachtermaßen beschaffen« . . . »Und da sichs damit vielleicht anderst verhielte«, woraus leicht zu ersehen sei, »daß die Kais. Maj. selbsten an des Haßlers ohne Zweifel ungleichem Bericht sehr gezweifelt. Darumben dann das Kais. Schreiben nit, wie ihm der Haßler einbildet, *pro lege et sententia vel mandato sine clausula*, sondern vielmehr *cum clausula justificatoria* und bloßes Schreiben umb Bericht zu halten ist, und hat sich Haßler dessen wenig zu getrösten«. Der Kläger möge sich merken: »Wie bis dahero die Kais. Maj. den Heinlein'schen Walzen und Wellen nit nachgefochten, viel weniger dieselben zu vindicieren begert hat, also will man . . . nit zweifeln, allerhöchst gedachte Kais. Maj. wurden deroselben (Walzen etc.), da sie des Grunds dieser Sachen berichtet würde, mit anderer Gleubiger Schaden nit begeren, sondern, wenn Ihr Maj. die Lust und Neigung haben, ein selbstschlagend Orgelwerk anzurichten und dieser Walzen und Räder darzu bedörften, sie wurden viel mehr in Ungnaden vermercken, daß Haßler den Heinlein'schen Gleubigern so bidermännische *Conditiones* — wie man sie ihm angeboten — ausgeschlagen hat«[3]). Das von Dannbeck zuletzt vorgebrachte Ansinnen wies Pringsauf als »unbefugt und unförmlich« natürlich weit von sich; Haßler wolle auf diesem Wege zum Schaden der anderen nur »in die Posseß kommen[4]) und sich unter dem Schein der Kais. Maj. habenden Interesse ein *Jus dominii* über diese Heinleinsche Arbeit schöpfen«, weil ihm dies auf andere Weise nicht gelingen wolle. Die von ihm vorgelegten Schuldscheine Heinlein's seien aus verschiedenen Gründen als verdächtig zu bezeich-

1) Proz.-A., Bl. 24 b.

2) Die Antwort des Rates an den Kaiser hat sich nicht erhalten; der oben von uns mitgeteilte kurze Inhalt derselben findet sich in den Proz.-A., Bl. 35a.

3) Aus dem Schriftsatz des Tobias Pringsauf vom 11. September 1604. Proz.-A., Bl. 25b ff.

4) Unter den Gründen, die die Gläubiger abhalten müßten, dies zuzulassen, wird auch der angeführt, daß Haßler »des Heinleins Werck und angewendte Arbeit uffs höchst vernichtet, dieselb auch alsobald zu verendern und zu verkaufen sich rund erklert und also den *Creditoribus* in künftig nit gebürender massen restituieren würde können«. Proz.-A., Bl. 42a.

nen[1]) und machten den Eindruck, als wenn sie Haßler »nach seinem Gefallen geschmiedet« hätte. Und auch wenn sie echt wären, bestätigten sie nur, was Haßler in einem Schreiben vom 21. Oktober 1602 an den Rat selbst zugestanden, »daß das beclagte Geld nicht auf diese (in Rede stehende), sondern auf andere, künftige Arbeit«, sowie zur Abstillung und Befriedigung der Gläubiger »gegeben und geliehen worden«. Daraus aber ergibt sich, daß die Walzen und die Räder nicht Haßler, sondern Heinlein zugehören und der erstere dem letzteren einfach Geld geborgt wie der Wollhändler die Wolle. Und so richte man immer wieder an das Gericht die Bitte, die Heinlein'sche Masse von der Forderung Haßler's »mit Abtrag der Kosten und Schäden zu absolvieren und ledig zu zählen«. Selbstverständlich bemühte sich Dannbeck, diesen Ausführungen mit Gegenargumenten und Berichtigungen energisch entgegenzutreten, aber er vermochte nicht gegen Pringsauf aufzukommen und mußte zusehen, daß dieser den Kläger auch noch mit beißendem Spott verfolgte, indem er einmal sagte[2]):

»Da aber der Haßler so ein künstlicher Maister ist, daß er ein kaiserlich Privilegium auf sein eigen Namen mit Verschweigung derjenigeh Personen, die das Meiste, ja die Substantialstück an dergleichen selbstschlagenden Orgelwerken machen, außbringen kan und sogar derselben Arbeit nach ihrem Todt vernichten (= als nichtig beurteilen) darf, die er vielleicht im Leben nicht zu dadeln gewußt oder doch von ihnen hette Unterweisung diser künstlichen Handarbeit lernen muessen, so kan vielleicht er diser Arbeit wol entradten oder doch des rechtlichen Austrags erwarten und inmittelst der Kais. Maj. ihm anbevolhen Orgelwerck mit eignen Händen befürdern«.

An einem späteren Gerichtstag[3]) zog Pringsauf aus dem Umstand, daß Heinlein das von Haßler entliehene Geld nicht auf die Orgel, sondern »zu eigenem Nutzen« verwendet habe, den Schluß: dann muß diese von dem Erlös aus den Barchenttüchern, zu denen ihm die Wollhändler borgweise den Rohstoff geliefert, gebaut worden sein, so daß also die Kaufleute »*jus praelationis* vor dem Haßler oder doch ebensoviel Recht und Gerechtigkeit zu dem Werk haben, als er selbsten prätendierte«. Wenn man von gegnerischer Seite etwa einwenden wolle, daß ja Heinlein dem Haßler zur Sicherheit für die Darlehen seine ganze Habe verschrieben, so habe auch dies keine Bedeutung, weil ihm nichts davon eingehändigt worden — was doch zum Wesen der Pfandschaft gehöre — und die Verlassenschaft des Schuldners nach dem Gesetz den Gesamtgläubigern »verfangen« sei. Trotz alledem seien die Wollhändler immer noch bereit, sich mit Haßler auf die früher vorgeschlagenen Mittel zu vergleichen.

Um diese Zeit verlor Haßler seinen Anwalt Georg Dannbeck durch den Tod und übertrug nun die Fortführung des Prozeßes dem Sohn des Verstorbenen, dem Notar Hans Georg Dannbeck, der am 7. Juli 1605 dem Ge-

---

1) »Erstlich, dieweil Haßler dieselben vor disem, als er gegen den Heinlischen Gleubigern im starken Streit gestanden (Herbst 1603), niemalen fürgewiesen noch sich darauf, sonder uff lebendige Kundschaft gezogen. Fürs ander, so ist notorium, daß Heinlin sel. kein Buchstaben weder schreiben noch lesen können; wie hat er dann die Verschreibungen mit disen Worten: Ich Georg Heinlin bekenn, wie obsteht, underzeichnen können?« Proz.-A., Bl. 31 b.

2) In dem Schriftsatz vom 20. Nov. 1604. Proz.-A., Bl. 42 b.

3) Am 3. März 1605. Proz.-A., Bl. 52 a.

richt seine Vollmacht vorlegte[1]) und in den Bahnen seines Vaters weiter ging. Was er gegen die »falschen *Allegationen*« der gegnerischen Partei vorbrachte, erschien Pringsauf jedoch so matt und unbündig, daß er schon jubelte: man blase nun auf der anderen Seite das Gejaid ab und sei ganz kleinlaut geworden, »nachdem doch das Lied in der anfänglich vorgebrachten Petition so hoch angefangen worden«[2]). Auch kündigte er (am 3. November 1605) dem jungen Dannbeck an, daß die Gläubiger Heinlein's die erst jüngst noch erneuerten Vergleichsanerbietungen angesichts der Halsstarrigkeit und Profitsucht Haßler's jetzt zurückzögen, und erhielt dies auch aufrecht, als Dannbeck, der seinem Mandanten den Rückzug freihalten wollte, dagegen protestierte und erklärte, daß er sich die in Rede stehenden »Mittel nicht also zucken und revocieren lasse«[3]). Und nun war der Prozeß endlich zum Spruche reif, und am 9. März 1606 wurde »auf aller Parteien gerichtlich Andingen« folgendes Urteil gefällt[4]):

»In weillund Georgen Heinlins, Webers, seligen gemeiner Gleubiger Edicktsachen erkenndt ein e. Gericht das auf aller derselbigen einkomne Clagen, briefliche Uhrkunden, alles ander Für- und Einbringen, auch endlichen Beschluß mit Urthel zu Recht: daß von den inventierten Haab und Guetern vor mennigklichen endtrichtet und bezahlt werden sollen:

Zum ersten Anwaldt der Herrn Seitzen Gebrueder umb Inventur- und Sperrcosten per *fl* 3 Kr. 51.

Zum andern die Pfleger gedachts Heinlins sel. Dochter erster Ehe umb außgemacht muetterlich Guet und versprochne Pettstatt in allem par *fl* 325[5]).

Zum Dritten Hester, Georgen Hainlins Wittib, per Heuratguet pro *fl* 50 sambt ihren aigenthumlichen Leibsklaidern, doch auf vorgehende gnuegsame Liquidation[6]).

Wofern auch Hans Weihenmeyr das Aigenthumb der geklagten hultzinen Uhr mit glaubwürdiger Anzeig beibringen würd, soll ihme dieselbig auch gefolgt werden[7]).

Wie auch nit weniger Herrn Christoph Fuggers bevelchhabern das geklagte Regal[8]).

Aber von Anwaldts Hans Leo Haßlers angestelltem Begeren restitutionis der Waltzen und Räderwercks will ein erbar Gericht die Heinlerische Massam hiemit absolviert und ledig erkennt haben.

Bleibt dann noch was überig, in demselbigen thuet ein e. Gericht die andere Creditores (ungeachtet einkomner Imploration) vermög eines ersamen Rhats Ordnung, wie sich gebürt, mit- und nebeneinander zulassen.«

Folgen nun die Namen der fünf Wollhändler.

Haßler, der inzwischen (Herbst 1604) von Nürnberg nach Ulm übergesiedelt[9]), war seit dem letzten Male noch zweimal am Kaiserhofe gewesen, im März 1605 und im Februar 1606[10]), also unmittelbar vor Publizierung des obigen Urteils. Wir werden kaum fehlgehen, wenn wir annehmen, daß er bei diesen Gelegenheiten unter andern auch versucht haben wird, in

1) Proz.-A., Bl. 54 b.
2) Proz.-A., Bl. 56 a.
3) Ebenda Bl. 60 a.
4) Ebenda Bl. 61 b.
5) S. oben S. 39.
6) Ebenda.
7) Ebenda.
8) Ebenda.
9) Sandberger, S. LXXXIX, XCI.
10) Ebenda, S. XCI, XCII.

seiner Prozeßsache noch ein weiteres kaiserliches Schreiben »auszubringen«, doch scheint er, da in den Akten von einem solchen nicht mehr die Rede ist, keinen Erfolg gehabt zu haben. Es wird ihm ein großer Verdruß gewesen sein, daß dieser Rechtstreit für ihn so kläglich geendet und ihm das Orgelwerk, wegen dessen er nun schon so viel Kosten, Mühe, Aufregung und Ärger gehabt, wirklich verloren sein sollte; wäre es ihm doch, nachdem er sich von Jahr zu Jahr in seinen Spieluhrenhandel mehr und mehr »vertieft«, gerade jetzt ein rechter Behelf gewesen, wenn er es bekommen hätte. Was nun tun? Sollte er seinen Gegnern das Feld räumen oder doch noch durch ein gütliches Abkommen mit ihnen »hinter die Orgel zu kommen« suchen, oder an den Rat, der die höhere Instanz bildete, appellieren? Als »ein harter Kopf«, den die erlittene Niederlage nur noch eigensinniger machte, wählte er das letztere, und so mußte Dannbeck, der sich nach Verkündigung des Urteils »Bedacht Rechtens« vorbehalten, schon am 16 März 1606 die Appellation beim Gericht anmelden. Der von Pringsauf am 20. April des Jahres gestellte Antrag, diese »als ein lautern und gefahrlichen Mutwillen zu halten«, und daher nicht anzunehmen, wurde am 1. Juni zurückgewiesen und zugleich beschlossen, die Berufung Haßler's alsbald an den Rat zu leiten, wenn Dannbeck zuvor »in seines Prinzipals Seel, wie recht ist«, den vorgeschriebenen Eid leiste[1]):

»Daß er von eines e. Gerichts gegebner und eröffneter Urthel mit nichten gefahrlich oder seiner Widerparthei ihr Gerechtigkeit dardurch zu verhündern, appelliere, sondern daß er nicht anderst wiß noch sich versehe, denn daß er ein gerecht Sach hab und ihme nach Satzung der Recht sein Gerechtigkeit zu beschirmen, zu appellieren und weiter Recht zu suechen Not seie; daß er nach gethoner Appellation, wo er sich anderst der Sachen halb mit seiner Widerparthei guetlich nit vertragen wurde, nach seinem besten Vermögen in Zeit sechs Monaten furderlich nachkommen, auch seiner Widerpartei mit gnugsamen Bürgen oder Pfanden gebürende Caution und Sicherheit thun wölle; daß er umb ihr behabt Recht, auch die uffgeloffne Costen und Schäden, so sie wieder ihne mit Urthel und Recht erlangt, wo er seiner Appellation im Recht verlustigt oder derselben in gebürender Zeit nicht nachkommen wurde, Gnueg und Ablegung thuen, oder wo er solche Caution und Sicherheit zu thuen nicht vermöchte, sich darfür mit seinem Aide und Verhefftung seines Leibs verpflichten wölle, daß solches gehört werden, und er thue das alles also oder nit, nicht destmünder uff ferner Anrueffen in Sachen ergehen und geschehen soll, was Recht ist.«

Das alles wurde von Dannbeck am 13. Juni 1606 beschworen und für die Haßler auferlegte Kaution sein früherer Hausherr, der Apotheker Vischer, als Bürge gestellt[2]).

Der neue Prozeß begann am 29. August 1606, indem Dannbeck ein »Libell« mit vierundzwanzig Artikeln einreichte[3]), in welchen er, um Haßler's Eigentumsrecht an die strittige Orgel zu erweisen, vor allem behauptete, daß die einzelnen Teile des Werkes nicht von Heinlein, sondern von verschiedenen Handwerkern, bei denen sie Haßler »angefrimmt«, gefertigt worden; daß das von ihnen Gemachte nicht an Heinlein, sondern an Haßler abgeliefert

1) Proz.-A., Bl. 62b ff.

2) Ebenda, Bl. 67b.

3) Libellus Appellationis articulatus Anwalds Herrn Leo Haßler's, der röm. kay. May. Dienern, contra Georgen Heinlins sel. Gleubiger. Prod. Martis, 29. Augusti 1606 in einer zu dem Appellationsprozeß Haßler's gehörenden Sammlung von einzelnen Aktenstücken, die wir als App.-Proz.-A. zitieren.

und auch von ihm bezahlt worden; daß jedermann wohl gewußt, das Werk gehöre dem Haßler und nicht dem Heinlein, und daß auch dieser selbst die Sache nie anders aufgefaßt. Die für Heinlein von Haßler gemachten pekuniären Aufwendungen spielten in diesen Artikeln, über die Eisenburger, Fuchs, Sommerer, Hartmann, Baumann, Hirsch, Taler — lauter uns schon bekannte Persönlichkeiten — und der Uhrmacher Sebast. Loskären aussagen sollten, nur eine sekundäre Rolle. Der rührige Pringsauf legte sich wacker ins Zeug, die Erörterung der Dannbeck'schen Artikel zu hintertreiben, und als er doch genötigt wurde, sich über jeden einzeln zu äußern, ob er ihn für »wahr oder unwahr« erkläre, bezeichnete er alle bis auf zwei als »unwahr«[1]) und meinte, es sei schade »um die liebe Zeit, sich weiter damit zu befassen«; von den sieben Ergänzungsartikeln, die Dannbeck daraufhin noch vorlegte[2]), wurde von Pringsauf nicht ein einziger »als wahr gestanden«[3]). So standen wieder Behauptungen gegen Behauptungen, und der Rat beschloß nun nach Anhörung der verschiedenen Anträge, Responsionen, Repliken und Dupliken am 1. Dezember, die Haßler'schen Zeugen *ad probandum* einzuvernehmen und dabei die von der gegnerischen Seite zu jedem Artikel angefertigten *Interrogatoria*[4]) zu Grunde zu legen. Das Verhör fand vor den Ratsherren Anton Christoph Rehlinger dem Jüngern und Otto Lauginger am 4. März 1608 statt, am 21. Juni wurden die Akten desselben publiziert und nach einem weiteren eifrigen Schriftenwechsel der Parteien, der jedoch nichts Neues mehr ergab, am 1. September 1609 beschlossen, in die Beratschlagung und Abfassung des »schließlichen Erkenntnisses« einzutreten. Das Referat

1) *Responsiones* Anwaldts der Hainlin'schen Gleubiger, *Appellaten, contra* Anwalden Hans Leo Haßler's, Appellanten. Prod. Jovis, 26. Aprilis 1607. App.-Proz.-A.

2) *Exceptiones contra responsiones cum additionalibus* etc. Prod.-Jovis, 31. Maij 1607. Ebenda.

3) *Submissio puncto exceptionum contra libellum appellatorium, annexis in eventum responsionibus ad praetensos articulos additionales.* Prod., 5. Juli 1607. Ebenda.

4) *Interrogatoria* etc., Prod. Saturni 3. Novembris 1607. Ebenda. — Unter den vielen Fragen, deren Stellung hier beantragt wird, waren auch folgende: »Ob (Zeuge) auch von ihme, Heinlein, vernohmen, daß er sich beclagt, es habe ihm Leo Haßler das vorige Werck (das nach Nürnberg und Prag gebrachte) umb einen Spodt abgenohmen; deßgleichen, als die röm. Kay. Mayt. ihme, Hainlin, umb willen, daß derselb nach Prag gezogen und allda das vorige Werck zusamm gerichtet ghabt, 50 Tahler verehren lassen, habe Haßler 50 *fl*, so ihm der Hainlin schuldig gewesen, davon innbehalten und denselbigen geringen Rest dem Hainlin geben, dessen er zu höchstem Schaden komm und höchlich beclagen thue?« — »Ob nit Hasler vilmehr anderer Ursachen und, wie zu vermuten seiner Verheiratung halben, alher gezogen (Herbst 1601), als daß er so lange Zeit wegen eines solchen Wercks, so in vil Monaten nit außgemacht werden kan und oft lange Zeit zurück gelegt worden ist, sich alhero begeben habe, sintemal das Werck allein den Zehrungskosten nit würde ertragen haben können?« — »Ob nit Zeug für wahr halt, daß Haßler außer dessen, daß er für die lange Weil an den Walzen etliche Stefft stecken helfen, mehr dabei nit gethan, als daß er die Stück oder Gsang, so auf die Waltzen kommen sollen, componiert und, wie zu dergleichen Wercken gebreichig, uffs Papir vertzeichnet habe?« — »Ob Zeug nit gehört, daß Hainlin sich vernehmen lassen, der Haßler werde ihm in Crafft des habenden Privilegii nit verbieten können, solche Arbeit zu machen, die er selbsten lang zuvor erfunden?« — »Ob nit Eissenburger selbsten dergleichen Werck zu machen außer des Kistlerwercks und Zier anfencklich, und ehe der Haßler mit dergleichen Wercken umbgangen ist, die Fundament vom Hainlin gelernet?« Das Verhörprotokoll hat sich vollständig erhalten. Ebenda. — Die erste der in Vorhergehendem zusammengestellten Fragen wird teils bejaht, teils verneint; bei der zweiten wird konstatiert, »daß Haßler nit des Heuratens sondern des Werckes halben hieher gezogen«; die drei anderen wurden bejaht.

und Korreferat wurde den Ratsassessoren Dr. Veit Breitschwert und Dr. Philipp Baumgartner, denen wohl auch schon bisher die Berichterstattung über diesen Prozeß obgelegen, zugewiesen.

Das umfangreiche Schriftstück, in dem die beiden sich ihres Auftrags entledigten, hat sich erhalten[1]) und gestattet uns einen gründlichen Einblick in die Auffassung, die sich die Richter der zweiten Instanz über den Fall gebildet. Es wird hierin zunächst alles zusammengestellt, was nach den vorgenommenen Erhebungen für Haßler spricht[2]), und zugegeben, daß man daraus wohl den Eindruck empfangen könnte, »er habe die Requisita substantialia seiner angestellten Klag benueglich beigebracht«. Sieht man aber, heißt es weiter, die Aussagen, die die Haßler'schen Zeugen auf die Fragestücke Pringsauf's gemacht, genau an, so kommt man bald zu einem andern Schlusse[3]). Es stellt sich nämlich heraus, daß Haßler die Bestellungen der Orgelteile zumeist nicht allein, sondern »mit und neben Heinlein gemacht«, daß man die Walzen, Räder und Stefte nicht in die Wohnung Haßler's, sondern in die Heinlein's gebracht, daß die wichtigsten Stücke des Ganzen, die Walzen, nicht von Haßler, sondern von Heinlein »aus eigener Hand« bezahlt worden. Also seien gerade die Momente, auf die es in diesem Falle am meisten ankomme, »dem Haßler zuwider«. Von großem Gewichte sei ferner der Umstand, daß die Walzen und die Räder nun gar nicht mehr »in der Gestalt und Form, wie sie anfänglich von den Handwerksleuten dem Heinlein selig geliefert worden«, vorhanden, sondern von dem Künstler bearbeitet seien, sodaß »sie nunmehr viel besser *pro Corpore* eines ziemlich weitgebrachten Orgelwercks als für absonderliche Stück von Walzen und Rädern zu halten«. Und weiter: »Es ist auch nicht zu glauben, daß Haßler so starck umb die Walzen und Räder fechten sollte oder würde, wenn sie wiederumb zerlegt und das Besteckwerck und andere des Heinlins ansehnliche Arbeit darvon gethan, auch alles *ad priorem formam et materiam redigiert* werden sollte«; denn der Wert des strittigen Objektes liegt eben in der von Heinlein daran gewandten Arbeit und Invention[4]), an welch letzterer Haßler — abgesehen von den komponierten Stücken, die er beigegeben — keinen Anteil hat. Was Heinlein hier geleistet, ist eine vorher »nie erhörte Kunst«, die, »wenn sie *ad perfectionem* vollends kommen, doppelt oder trippelt

---

1) Es ist ein aus 29 Blättern bestehendes Heft, in welchem die beiden obengenannten, mit der Bearbeitung des Prozesses beauftragten Ratsadvokaten den Verlauf desselben an den Rat berichten und schließlich das vorzuschlagende Urteil formulieren. Es trägt die Aufschrift: »Underthönig, Gehorsame Relatio und Urthelfassung in der Appellation-Sachen Hans Leo Haßler's, Appellanten, eins- gegen und wider Georg Heinlin's seeligen gemeine Gleubiger, Appellaten, anderntheils — etliche Waltzen und Reder, zu einem neu erfundnen selbstschlagenden Orgelwerck gehörig, betreffent«. Von uns im folgenden zitiert mit Rel.

2) Rel. 10b ff.

3) Rel. 16a ff.

4) Sicher ist, daß die Spieluhr Heinlein's eine wirkliche Neuheit bedeutete. So sagt in dem Zeugenverhör Konrad Eisenburger, der sich selbst mit solchen Dingen beschäftigte, also ein Sachverständiger war, »es sei ein solch Werck zuvor niemalen gemacht worden«. Bezüglich der Blasbälge wird von Fuchs ausgesagt: »Hainlin hab nachgedacht, wie er es möcht ins Werck setzen, daß die Plasbelg sich selbst aufziehen sollten«. Im gleichen Sinn und fast mit gleichen Worten äußert sich Eisenburger. Der Orgelbauer Hartmann freilich erklärt: »Heinlin hab sich zwar vil mit den Blaspelgen bemiehet, aber soweit nie gelangen mögen, daß sich die Plasbelg selbst ziehen könden«. Heinlein starb eben mitten in seiner Arbeit weg.

mehr betroffen hätte als die von Haßler erclagten Räder und Walzen«. Es ist auch durch Zeugenaussagen erwiesen, daß Heinlein das strittige Werk als das »seine« betrachtet, auf das Haßler gewissermaßen nur das Recht des Vorkaufs zustehe, und mehr als einmal geäußert, er wolle es, wenn Haßler ihn nicht wohl bezahle, für sein eigen Gut behalten und andern Herrn verkaufen. Auf Grund dieser und anderer Erwägungen kamen die Advokaten zu der Überzeugung, daß die von Haßler *ad probationem praetensi dominii* ins Feld geführten »Behelfe« nicht ausreichten und der Spruch der ersten Instanz gerechtfertigt sei [1]).

Aber neben den Argumenten, die zu diesem Schluß führten, seien doch auch solche, und zwar gewichtige, vorhanden, die dazu aufforderten, die Sache auch vom Standpunkt der »Billigkeit« aus ins Auge zu fassen [2]). Und nun kommen die Advokaten auf die von Haßler an Heinlein gewendeten Beträge [3]) zu sprechen, wobei sie darauf hinweisen, daß, wenn man diese nicht dem Appellanten zu gutem rechne, die Gegenpartei das strittige Werk ohne Gegenleistung »gänzlich zuhanden ziehen« und sich »*alieno cum damno* lokupletieren würde«, welches »sogar die natürlichen Rechte nicht zulassen«, denn diese wollen vielmehr, »*ut aequitas rigori in omnibus, ubi littera juris expresse non refragatur, perpetuo praeferatur*«. Da sollte nun Haßler, nachdem ihm die Orgel nicht auszufolgen ist, doch wenigstens sein dem Heinlein vorgeschossenes und für ihn bezahltes Geld zugesprochen werden. Dem steht zwar im Wege, daß Haßler in seiner von allzu großem Eigennutz zeugenden Klage einfach die Überlassung des Werkes verlangt und nicht etwa auf die Erstattung des Geldes gedrungen hat. Aber aus verschiedenen Umständen ist zu entnehmen, der Kläger werde jetzt froh sein, wenn man ihn in der angedeuteten Weise bedenke, und »sein Geld nicht von sich stoßen«. Den übrigen Gläubigern geschehe damit nicht zu weh, da sie sich während des Prozesses ja selbst mehrmals erboten, ihm die in Frage kommende Summe zu entrichten, wenn er auf das Orgelwerk verzichte [4]). Und nun noch zwei Punkte: Ob Haßler vor den Wollhändlern die Praelatio zukomme, und wie es mit den Kosten zu halten sei? Die erste Frage sei zu bejahen, schon aus dem Grunde, weil Heinlein dem Haßler für die ihm von diesem geliehenen 439 Gulden seine Hab und Güter ausdrücklich verschrieben und nach dem Recht die Hypothekarier vor den anderen Gläubigern — *nudis personalibus ac chyrographariis* — den Vortritt haben. Bezüglich des zweiten Punktes aber ist festzustellen, daß Haßler nicht aus Mutwillen oder gar *ex dolo* appelliert, »der andere Teil« aber den Spruch der ersten Instanz für sich habe — und so wäre es billig, eine Kompensation der Kosten eintreten zu lassen. Demnach hätte das Urteil der zweiten Instanz zu lauten [5]):

---

1) Rel., Bl. 23 b.
2) Ebenda, Bl. 24 a.
3) Bezüglich der Echtheit der Heinlein'schen Verschreibungen, die von Pringsauf (s. oben S. 8) angezweifelt worden, heißt es in der Rel., Bl. 26 b: »Es ist an dem, daß solche Schein und Bekanntnussen mit des Heinlein's gewohnlichem Pitschir oder Zeichen (quod non minus quam subscriptio manus propriae probat) gefertigt; auch eben dises Creditum von dem 6. Zeugen Caspar Thalern ... war gesagt und noch darzue mit allerhandt praesumptionibus solchermaßen gesterckt ist, daß aller uhnzweifel ex Errore des Concipisten bei solchen Schuldscheinen eingefloßner Defectus und widerig Einwenden per juramentum suppletorium völlig ersetzt und abgelegt werden kan«.
4) Siehe oben S. 38.
5) Rel., Bl. 29 a.

»In jetztgeruerter Appellationssach ist auf gethonen Rechtsatz und allem Furbringen nach mit Urthel zu Recht erkant, daß die vom Appellanten erklagte Walzen und Rederwerck der Heinlerischen Massa gleichwol eigenthumblich verbleiben, von der Versilberung aber oder andern des verstorbenen Hainlins hinterlaßnen, auch inventierten Haab und Guetern dem Appellanten die angebne 439 *fl* Geliehenes sowol als noch andere auf ermelten Heinlin's seligen Krankheit, Medicos und Apotecker verwente 39 *fl* 20 Kr. (sovil Haslerischer Anwalt solches beides halben von seinem Principal wurcklich furgestreckt worden sein mit leiblichem Aidt erhalten würt) vor den gemeinen Glaubigern und gleich nach Herrn Christoff Fuggers Anwalt entricht und bezahlt werden sollen, die Gerichtscosten, allerseits aufgewant, aus bewegenden Ursachen gegeneinander aufhebent und vergleichent«.

Bemerkung für den Rat: »Daß wir keiner Reformation bei diser Urthel gedencken, beschicht sowol *in honorem dominorum judicum, a quibus*, als auch darumb, dieweil von selbigen *stricto jure et juxta petita* nicht unrecht gesprochen und dise Enderung gleichsamb *ex offitio* furgenommen würt; jedoch alles auf Euer F. Gnaden und Gunsten hochvernünftige Verbesserung *et cujuscunque rectius, melius sentientis saniori juditio salvo*«.

Daß das hier vorgeschlagene Urteil, das, wie man sieht, das frühere nicht aufhob, sondern nur einen Zusatz zu diesem bildete, vom Rate genehmigt wurde, zeigen die darunter stehenden Vermerke:

Lecta et approbata in senatu 25. Novembris anno 1610. — Interlocutoria lata 7. Dezembris 1610. — Definitiva lata 16. Aprilis anno 1611.

Damit schloß der Prozeß nach siebenjähriger Dauer. Haßler, der schon seit dem Herbste 1608 als kurfürstlich sächsischer »Kammerorganist« in Dresden lebte[1]) und den Prozeß aus weiter Ferne hatte betreiben lassen müssen, gewann durch das neue Urteil nur, was er schon gleich nach Heinlein's Tod hätte bekommen können, nur daß nun die Kosten, die er für seinen Teil zu decken hatte, einen guten Teil der Summe verschlangen. Er überlebte diesen Ausgang des Prozeßes nicht allzu lange, denn schon im nächsten Jahre, am 8. Juni 1612, machte ein seit geraumer Zeit an ihm zehrendes Leiden in Frankfurt a. M., wohin er den zur Kaiserwahl reisenden Kurfürsten Johann Georg I. hatte begleiten müssen, seinem Leben ein allzufrühzeitiges Ende[2]).

Übrigens wird das Charakterbild Haßler's aus den von uns benutzten Akten um einen neuen Zug bereichert, der es nicht eben verschönert, nämlich durch einen ziemlich skrupellosen, das Maß des Erlaubten überschreitenden Geschäftssinn. Haßler zeigt ihn, indem er bei Erwerbung der Orgel, die er nach Nürnberg und Prag gebracht, den armen Heinlein für seine Kunst, die er doch so gut zu würdigen wußte, schlecht bezahlte; indem er am kaiserlichen Hof sich selbst als »Erfinder« aufspielte und ein Privilegium herausschlug, durch das er wirklichen Erfindern, die ihm in die Quere kommen könnten, den Weg verlegen wollte; indem er Heinlein, um sich dessen Arbeit für die zweite, vom Kaiser bestellte Spieluhr zu sichern, zu Verschreibungen nötigte, die nach heutigen Anschauungen unbedingt »als gegen die guten Sitten verstoßend« erachtet würden; indem er jetzt erst recht darauf ausging, sich mit fremden Federn zu schmücken und mit dem Werk eines anderen beim Kaiser Ehre, äußere Vorteile und klingenden Lohn zu »erobern«. Daß dieses Gebaren auch schon damals Anstoß erregte, erhellt

1) Sandberger, S. XCV.
2) Ebenda, S. XCIX.

aus verschiedenen Zeugenaussagen bei dem erwähnten Verhör am 4. März 1608 und aus jenen Feststellungen in den Motiven zu dem Urteile der zweiten Instanz, in denen mit einem gewissen Nachdruck darauf hingewiesen wird, daß alle wirklichen »Inventiones« an der Spieluhr das geistige Eigentum Heinlein's, nicht Haßler's seien. Und in der Tat scheint Heinlein, dessen Name bisher völlig unbekannt gewesen, auf dem Gebiete der in Rede stehenden Erfindungen ein Ehrenplatz zu gebühren, während Haßler nur ein — allerdings sehr gut unterrichteter — Kenner dieser Dinge war und bei ihrer Ausbildung und Verbreitung im wesentlichen nur als Anreger, Unternehmer und Händler tätig war.

Was aus der arrestierten Orgel geworden, wissen wir nicht. Daß Haßler sie nun doch noch erworben, ist wenig wahrscheinlich, weil Kaiser Rudolf, der »Besteller«, jetzt nicht mehr als Abnehmer in Betracht kam. Auch hätte Haßler, um die Sache in Ordnung zu bringen, im Laufe der Jahre 1611 oder 1612 nach Augsburg kommen müssen, was unseres Wissens nicht der Fall war. Wenn sich das Werk in irgend einer Sammlung erhalten hat, könnten diese Zeilen vielleicht beitragen, es zu identifizieren.

---

# Ein Beitrag zur Biographie des Lautenisten Esajas Reusner.

Von

**Wilibald Gurlitt.**

(Leipzig.)

Die Unsicherheit der bisher für die Biographie E. Reusner's benutzten Quellen (vgl. Eitner's Quellenlexikon) rechtfertigt die Veröffentlichung folgenden »Ehrengedächtnisses«, das in der »Christlichen Leichpredigt« zu finden ist: »bey angestellter Sepultur, des weyland WolEhrenvesten / Wolbenamten und Kunstreichen Herrn / Herrn Esajas Reusners / Churfürstl. Brand. Cammer-Lautenisten / Welcher verstrichenen 1. Maij des 1679. Jahres diese Welt gesegnet / und den 7. hujus Christlichen Gebrauch nach beerdiget worden; ... publiciret Von M. G. Langen / Probsten. Cölln an der Spree / ... 1680«. [Exemplar auf Fürstl.-Stolberg'scher Bibliothek zu Stolberg a. H.]

»Die ehrliche Ankunfft / geführten guten Wandel / und seliges Absterben / unsers in Christo selig entschlaffenen Mit-Bruders / des weiland WolEhrenvesten und Kunstreichen / Herrn Esaiae Reusners / Sr. Churfürstl. Durchl. zu Brandenburg / unsers gnädigsten Herrn / gewesenen wolbestellten Kamer-Lautenisten / betreffende: So ist derselbe im Jahr Christi 1636 den 29. April / um 3. Uhr Nachmittag / zu Lehmberg[1]) in Schlesien / auff diese Welt geboren.

Sein seliger Vater ist gewesen / der auch weiland WolEhrenveste und Kunstreiche Herr Esajas Reusner / gewesener wolberühmter Lautenist.

Seine Mutter / Frau Blandina Reichen.

1) Wahrscheinlich ist Lemberg (in Galizien) gemeint.

Der Großvater vom Vater / Herr Frantz Reusner / Bürger und Handelsmann in Lehmberg.

Die Großmutter wegen des Vatern / Frau Martha Kelchin / geborene Hohnbergerin / von Lieben.

Der Großvater von der Mutter / Herr Johann Reich / Sr. Churfürstl. Durchl. zu Brandenburg weiland wolbestallter Hoff-Musicus.

Der Großmutter auf Mütterlicher Seiten / hat man keine Nachricht gefunden.

Von ermeldten Christlichen Eltern / ist unser in Christo seligverstorbener Herr Reusner / in diese mühselige Welt geboren / und darauff alsofort den 1. Maji / nach seiner sündlichen Geburt / dem HERRN Christo / durch die heilige Tauffe einverleibt worden; Auch hernach von Jugend auff in aller Gottesfurcht zu hause und in der Schulen wol erzogen worden. Im siebenden Jahre seines Alters / ist ihm seine selige Mutter mit Todo abgangen. Nachdem er aber in etwas erwachsen / hätte ihn sein seliger Vater gern beym Studiren erhalten / weil er aber eine sonderliche Lust zur Laute bey ihm vermercket / hat er ihn selbst informiret / da er mit Verwunderung in seiner Jugend dergestalt zugenom̄en / daß er von männiglich beliebet worden; Wie denn auch / nachdeme sein Vater / wegen der zur selben Zeit vorgehenden Reformation, sich nach Breßlow begeben u. der damalige Schwedische General / Graff Wittenberg / eben allda sich aufgehalten / ihn beliebet und in Dienst genommen / bey dem er 2. Jahr für einen Pagen aufgewartet; von da er ferner zu dem Käyserl. Kriegs-Commissario, Müller / gekommen / bei dem er 1. Jahr gedienet. Als ihm aber itzterwehnter sein Herr mit Tode abgangen / und eben Ihre Fürstl. Gnaden / die Fürstin von Radzivil / aus Polen nach Breßlow angelanget / haben Sie in Ihre Dienste unsern Seligen gnädigst begehret / und ist er A. 1651. bey höchstermeldter Fürstl. Gn. für ein Kammerdiener angenom̄en u. bestellet worden / die ihn den̄ zu perfectioniren / einem dazumal florirenden Frantzösischen Lautenisten / so an ihrem Hofe sich auffgehalten / zur information anvertrauet / von welchem er nicht allein eine besondere Fertigkeit auff bemeldtem Instrument / sondern auch die Composition erlernet. Als er nun sein Vaterland zu suchen Verlangen getragen / ist er (wiewol ungern) seiner Dienste / mit einem statlichen Testimonio erlassen worden / und Anno 1654. wieder nach Breßlow ankom̄en. Anno 1655. ist er von Sr. HochFürstl. Durchl. / als dem Durchlauchtigen Fürsten u. Herrn / Herrn Georgen / Hertzogen in Schlesien / zu Lignitz / Brieg u. Wolau / etc. Dero Käyserlichen Majestät Rath / Cämmerer u. Ober-Hauptmann in Ober- u. Nieder-Schlesien / vociret / und für einen Lautenisten gnädigst bestellet worden / an selbigem Hofe er in die 9. Jahr gedienet. Anno 1660. hat er sich auff Gutfinden seines lieben Vaters / zu verheyrahten entschlossen / und eine eheliche Affection auff die damals VielEhr- u. Tugendsame Jungfer Maria Böhmen / als itzo hochbetrübten Wittwe / des weiland Ehrnvesten u. Wolgeachten Hn. Nicolai Böhmens / E. WolEdlen u. Gestrengen Raths der Käyserl. und Königl. Stadt Breßlow gewesenen Holtzschreibers / und der löbl. Rothgärber-Zunfft Aeltesten / nachgelassenen Jungfer Tochter / geworffen / und den 30. Augusti / durch Priesterl. Copulation mit ihr vertrauet worden. Anno 1664. da obgedachte Se. Hoch Fürstl. Durchl. mit Tode abgegangen / hat er sich 1. Jahr in Breßlow auffgehalten / bis daß er Anno 1665. von dem succedirenden Herrn / Herrn Hertzog Christian / Hertzogen in Schlesien / zu Lignitz / Brieg u. Wolau / etc. wieder beruffen / und als ein Lautenist be-

stellet worden / dem er bey 8. Jahren / und zwar bis zu ebenfalls Seiner Hoch Fürstl. Durchl. traurigen Todesfall / auffgewartet. Weil er nun auf seinem Instrument vor vielen excelliret / hat ihm sein gnädiger Fürst bey Lebens-Zeiten deroselben / eine Reise nach Wien am Käyserl. Hofe erlaubet / allda er sich rühmlich seines Instruments bedienet / und von Ihro Käyserl. Majest. wie andere Virtuosi, mit Käyserl. Gnadenbegabungen allergnädigst angesehen / und mit grosser Vergnügung dimittiret worden. Nach Absterben hochgedachter Fürstl. Durchl. Hertzog Christiani, bey Veränderung des Hofes / hat er sich Anno 1671. nach Leipzig begeben / und bey der Universität mit informiren auff der Laute sich auffgehalten / weil ihm aber solches wegen der vielen fatiguen schwer fallen wollen / angesehen er von Natur ein schwacher Mann / hat er sich zu refraichiren eine Reise anhero nach Berlin / umb solches zu sehen / gethan; da er den̄ durch Se. Frey. Herrl. Excll. dem von Canitz / Sr. Churf. Durchl. zu Brandenb. Ober-Hoff-Marschallen / bey Sr. Churf. Durchl. unserm gnädigsten Herrn / unterthänigst seiner Kunst wegen recommandiret worden / da er sich dermassen erwiesen / daß alsofort Se. Churf. Durchl. ihn hier an Dero Hofe zu behalten / Ihr gnädigst gefallen lassen / und zu Dero Cammer-Lautenisten bestellet / welchen Dienst er bis in das siebende Jahr rühmlichst versehen. In seiner währenden Ehe / welche er 18. Jahr / 9. Monat Gott wolgefällig und friedlich besessen / hat ihn der liebe Gott mit 3. Söhnen begabet / als Ernesto / Christian Sigmund u. Esaja Gottlieb / welche 2. ältisten ihrem sel. Vater das Geleite zu seiner Ruhestätt betrübt gegeben: der kleineste aber / so anitzo nur in die 4te Woche alt / nebst der von Hertzen betrübten Frau Mutter / als noch Sechswöchnerin / ihres Versorgers Todesfall daheime beweinen. Und ist dieser Sohn bald darauff dem Herrn Vater in den Himmel nachgefolget«.

---

# Fishamble St. Music Hall, Dublin, from 1741 to 1777.

By

**W. H. Grattan Flood.**

(Enniscorthy.)

The ancient Fish Shambles of Dublin gave their name to the Street known as Fishamble Street, in which were two noted taverns the "George" and the "Bull's Head", where were held music meetings of a convivial nature at the close of the 17th century. In 1723 John Neal, President of the "Bull's Head" Musical Society, removed the meetings to the "Bear" in Christ Church yard, and organised a plan for the relief of insolvent debtors, the reconstructed society being known as the "Charitable and Musical Society". Ten years later, so successful was the Society that the meetings were again transferred to the "Bull's Head", where John Neal[1]) wielded the mallet as Presi-

1) John Neal died in 1737, and was succeeded by his son William.

dent. In 1741 Dean Swift strictly forbade any of the Vicars Choral of St. Patrick's Cathedral to attend these meetings at the "Club of Fiddlers in Fishamble Street", especially as after a previous monition in December 1740, three of the Vicars, Revv. Taverner, Phipps, and Church, had "at the instance of some obscure persons unknown, presumed to sing and fiddle at the club above mentioned" [1]).

At length, on October 2nd, 1741, the members of the Charitable and Musical Society opened a new hall of their own—designed by a famous architect, Richard Castell. Such was the beginning of the famous Fishamble Street Music Hall, which had a chequered career for 125 years. Its heyday was from 1741 to 1777, and in the present article I will summarise the principal "music meetings" held in this world-famed Music Hall during that period.

As Handel had been invited to compose an Oratorio for the benefit of the Dublin Hospitals and was also asked on a visit by the Lord Lieutenant of Ireland (the Duke of Devonshire), the great Saxon composer landed in the Irish capital on November 18th, 1741, bringing with him the score of the "Messiah".

Handel announced "Six musical entertainments" to be performed at the "New Musick Hall in Fishamble Street", the first of which was on Wednesday, December 23rd, consisting of "L' Allegro", "Il Penseroso" and "Moderato" with two concertos for several instruments and a concerto on the organ— "to begin at 7 o'clock". This first performance was a great success, and, as reported in "Faulkner's Journal" was "Superior to anything of the kind in this Kingdom before". Handel, writing to Charles Jennens, on December 29th, describes the hall as splendid in acoustic properties, and says that the subscription list of 600 was quite filled; also praises the Irish chorus singers. Dean Swift, notwithstanding his aversion to the "Club of Fiddlers and Singers", permitted six of his Vicars Choral and two of the choristers (Masters Woffington and Murphy) to assist at the weekly performances of the Charitable Musical Society "upon account of these being chiefly intended for the benefit of Mercer's Hospital".

Here I take the liberty to chronicle a curious piece of information which seems to show that the office of Conductor or Time Beater was then known and in vogue in Dublin. In the minute-book of Mercer's Hospital under date of 13th February 1741-2, a resolution appears:

> "That for the better performance of the annual concert of sacred music in St. Andrew's Church, for the benefit of Mercer's Hospital, Mr. John Church, Vicar Choral of Christ Church Cathedral, be requested *to beat time in the manner he hath usually done it heretofore*, and that the same be signified to Mr. Taverner".

Handel was present at this sacred concert, when his "Te Deum" and "Jubilate" were performed.

Handel gave "Esther" in Fishamble Street Music Hall on 3rd February 1742, repeating it a week later. "Alexander's Feast" followed on 17th February, and was repeated on 2nd March. In addition to the 12 Subscription Concerts Handel gave one extra on 7th April. There is no need to dwell on the initial performance of "Messiah" on Tuesday 13th April, or the re-

---

1) Chapter Books of St. Patrick's Cathedral.

petition performance on 3rd June. Signora Avoglio had a benefit concert on 5th April, and Mr. Charles gave a grand concert in Fishamble Street on 12th May, introducing the Clarinet, Horn and Shawm. Handel produced "Saul" on 25th May, and left Dublin on 8th June on a visit to Cork. He returned ere the close of the month and spent the remainder of his stay at Clontarf Castle, the residence of Mrs. Vernon (Dorothy Grahn), for whom he composed "Forest Music", which remained in MS. till 1803 when it was published by William Ware of Belfast[1]).

On 23rd June, 1742, Signora Avoglio had a second benefit at Fishamble Street, which was a great success notwithstanding the rival attraction of Garrick's presence in Dublin. Exactly a week later Dr. and Mrs. Arne arrived in Dublin, and on 21st July Mrs. Arne had a benefit at Fishamble Street, when Mrs. Cibber sang—the "Grand entertainment and Musick" being repeated on 28th July.

Handel was present at Garrick's benefit at Smock Alley Theatre, on 12th. August. The play was "Hamlet", and it is of interest to note that the orchestra "struck", owing to non-payment of arrears of salary, and declined to play. We read that "though the Lords Justices were present the usual interludes of songs and dances had to be dispensed with". Next day, as chronicled in Faulkner's Journal, "the celebrated Mr. Handell" left Dublin, and on 23rd August, Delane, Garrick, Dr. Arne, and Mrs. Cibber sailed from Dunleary (now Kingstown) Harbour.

Handel purchased a fine Organ for the Fishamble Street Music Hall and it is now (1912) the property of Lt. Col. G. H. Johnston of Kilmore House, near Richill, Co. Armagh. This organ (which replaced the original one) was first used at the opening concert of the second season of the Charitable and Musical Society on 8th October, 1742, when Mrs. Arne sang.

Miss Plunkett gave a Violin Recital at Fishamble Street on 6th December. She describes herself as "a scholar of Mr. Dubourg's". On 17th December "Acis and Galatea" was given for the benefit of "the prisoners confined for debt in the several Marshalseas in this City". Dr. and Mrs. Arne gave several concerts at Fishamble Street in the winter of 1742-3.

On 4th May 1743, Dr. Arne conducted Handel's "Alexander Feast", and the Gentlemen of the Choirs of the two Dublin Cathedrals assisted. Another concert was given on 10th May—being the last of the season.

The season of 1743-5 opened at Fishamble Street with a series of concerts, and on 21st December Dr. Arne conducted a concert for the benefit of Signor Barbatielli, when Mr. Dubourg played. Owing to unforeseen circumstances the December performance of the "Messiah" by the Charitable Musical Society was postponed to 7th February 1743-4, and it was repeated on 27th February. Arne's "Abel" and "Alfred" were given at Smock Alley Theatre (18th February and 10th March respectively)—both being initial performances—but on 30th May "The Judgment of Paris" and "Alfred" were given at Fishamble Street Music Hall. In the contemporary announcement it is stated that "Mr. Arne will accompany the performance on the Violin, Mr. George Walsh on the Organ, and Signor Pasqualino on the Violoncello".

Handel's "Messiah" on 19th December 1745 was the chief musical event

1) I am the fortunate possessor of a copy of Ware's score, printed by F. Rhames of Dublin.

of the season 1745-6, but it is worth noting that at the benefit of Daniel Sullivan (who took the original name part in Handel's "Joseph" on 2nd March 1744) at Fishamble Street on 4th February 1745-6, "the entertainment concluded with the celebrated Anthem God Save the King". Handel's "Deborah", and "Esther", and Boyce's "Solomon" and "Pythian Ode" were given during the winter season of 1746-7.

Richard Broadway, Organist of St. Patrick's Cathedral, Dublin, had a benefit at Fishamble Street in the winter of 1747. Other benefits about the same time were for Miss Oldmixon, Signor Palma, Signor Knerler, and Signor Putti. On 11th February 1748, Handel's "Judas Maccabeus" was given for the benefit of the Lying-in Hospital.

Mrs. Arne had a benefit concert at Fishamble Street on 7th February, 1749, when "Acis and Galatea" was given. On this occasion "Mrs. Arne and Mrs. Lampe introduced several favourite Songs and Duets". Handel's "Joshua" was performed on 15th March, with considerable success.

In 1750 the Charitable and Musical Society had released 1200 poor prisoners whose debts and fees exceeded £9000, in addition to which, a small sum was presented to each debtor on his liberation. So successful was the Music Hall that in 1751 William Neal[1]), the proprietor, added "a very elegant additional room", especially for the "Comfort of those who attended Balls and Ridottos".

Petro Castrucci, the eminent violinist, was accorded a benefit at Fishamble Street on 21st February 1751. Alas! this distinguished pupil of Corelli was soon after neglected, and he was too proud to solicit pecuniary assistance. He died in dire poverty on 29th February, 1752, and had a splendid funeral on 3rd March, Dubourg being chief mourner.

The chief event of the spring of 1751 was the production at Fishamble Street by Signor Marella of Pergolesi's "Stabat Mater" on 25th February. Marella also gave a grand concert on 13th March, and performed Tartini's "Trillo du Diable".

At Miss Oldmixon's benefit on 27th April, 1752, "Samson" was given, conducted by Dubourg. It was the last appearance in Ireland of Signor Guadagni, who returned to London in October of same year. The Charitable Musical Society gave the annual "Messiah" performance on 19th December, conducted by Marella.

Native talent was given a hearing at Fishamble Street on 15th May, 1753, when Richard Broadway's Oratorio "Solomon's Temple" was produced under the direction of the composer, "for the benefit of the Sick and Distressed Freemasons". Owing to the wretched libretto, this oratorio merely proved a *succès d'estime*, and was not heard of afterwards.

Signor Marella again conducted the annual performance of the "Messiah" at Fishamble Street on 14th December 1753. Thomas Roseingrave's "Phaedra and Hippolytus" produced on 6th March, and repeated on 8th October, did not meet with much success, although conducted by the composer[2]), who also played Scarlatti's Lessons on the Harpsichord with his own additions.

Dr. and Mrs. Arne had a very successful season in Dublin in 1755-6.

---

1) William Neal died in December, 1769.

2) Thomas Roseingrave died at Dunleary on 23rd. June, 1766.

On St. Patrick's Day, 1756, there was a Concert in aid of the Meath Hospital, at which Mrs. Arne, Miss Brent[1]), Miss Spencer, and others sang. Dr. and Mrs. Arne had a joint benefit on 25th May, when "Alfred" was given, also selections on the organ by Mr. George Walsh—followed by a Ball.

In 1757 Lord Mornington and Kane O'Hara founded the Academy of Music in Dublin, and the weekly concerts were held at Fishamble Street Music Hall. The object of this Society was to relieve distressed families by small loans. In four years it relieved nearly 1300 families by loans of £4 each. All the performers were amateurs, ladies and gentlemen of the first rank, and the Academy can claim the credit of having been the first to introduce ladies into the chorus—an innovation that has been incorrectly claimed for Dr. Arne. This innovation was inaugurated at the performence of "Acis and Galatea" in December, 1757.

Signor Arrigoni performed at concerts at Fishamble Street on 21st January, 1758 and 13th February; and he conducted a concert for the joint benefit of Mrs. Arne and Miss Young, on 24th April. This reference to Arrigoni corrects the usually accepted notion that "he is supposed to have died in Tuscany about 1743" (Grove).

On 6th March, 1759, Mrs. Arne had a benefit at Fishamble Street, followed by a Ball. Another benefit was accorded her on 10th December. Three days later (13th December) the annual performance of the "Messiah" was given at Fishamble Street, under the direction of Dubourg.

Geminiani came on a visit to Dubourg in the winter of 1759-60, and on 3rd. March, 1760, he gave a benefit concert at Fishamble Street, under the patronage of the Lady Lieutenant. Mrs. Delaney writes:

> "He played one of his own solos most wonderfully well for a man of 86 years of age, and one of his fingers hurt; but the sweetness and melody of the tone of his fiddle, his fine and elegant taste, and the perfection of time and tune make full amends for some failure in his playing, occasioned by the weakness of his hand."

This was his last public appearance, and he died in Dublin on 17th September, 1762, aged 88.

On 25th November 1760 a grand Ball was given at Fishamble Street for the benefit of Mrs. Arne and Miss Young. It is added in the announcement: "Before the Minuets Miss Young will sing some capital Songs, accompanied by herself on the Harpsichord".

The Passerini family gave several Concerts at Fishamble Street, in 1762-3, and on 30th March Signor Passerini conducted the "Messiah". A good performance of Pergolesi's "Stabat mater" was given by Passerini on 11th January 1764. At a performance of the "Messiah" on 16th April, 1764, for the benefit of the widows of the Vicars Choral, the gentlemen of the choirs of both Cathedrals sang.

Charles Clagget, a remarkable Irish musician, best known as the inventor of the valve-horn (seventeen years before the patent of Blümel and Stolzel), was accorded a benefit concert at Fishamble Street on 17th April, 1764.

From the year 1762 to 1767 the New Gardens (Rotunda) and Ranelagh Gardens had diverted the popular taste to the detriment of Fishamble Street,

---

1) Miss Brent was not heard in London till 1758.

while Crow Street Theatre attracted with the latest musical novelties, e.g., Pergolesi's "Serva Padrona" (28th April 1764), "Love in a Village", "The Maid of the Mill", etc. In fact, in 1766 the Royal Dublin Society proposed to take over the Music Hall, and in 1768 the Hall was mainly attractive by reason of the performances of Breslau the conjurer. The only memorable performance in 1767 was that of Giordani's oratorio "Isaac", given during Passion Week.

A new lease of life was accorded to Fishamble Street in 1767-8 by the establishment of the Mecklenburg Musical Society. This Society, in 1768, gave several concerts in the Music Hall, assisted by the choirs of both Cathedrals, under the patronage of the Lord and Lady Lieutenant. On 7th March, 1768, Giordani had a benefit there, and produced his Serenata "The Triumph of Cupid". Subsequently he gave a Concert in which "Queen Mary's Lamentation" was sung for the first time[1]).

Thomas Carter, Organist of St. Werburgh's, took a benefit at Fishamble Street on 27th February, 1768. He is best known by such songs as "Guardian Angels" and "O Nancy wilt thou go with me", and he settled in London in 1771.

On 31st January, 1769 a grand concert was given at Fishamble Street, in aid of the Lock Hospital, and it was repeated on 4th February. The conductor was Dr. Samuel Murphy, who took orders and was made full Vicar Choral of St. Patrick's Cathedral, in 1778. At these two concerts the chief feature was Pope's "Ode on St. Cecilia's Day" set by Dr. Murphy, originally given at the same Hall on 20th April, 1768. Both concerts ended with "a grand chorus of 'God Save great George our King'".

There is nothing specially to chronicle in 1769-70, but on 25th May, 1771, F. H. Barthélemon (who had married Pollie Young in Dublin), the eminent violinist and composer, took a benefit concert at Fishamble Street, at which Johann Christian Fischer, the distinguished oboist, played, and Signora Gervasio sang. Barthélemon had a second benefit at the same Hall on 10th October, 1771, when songs from his opera "Pelopida" were given, he himself contributing a "Concerto on the viol d'amore" and a solo on the Violin.

The extraordinary success of the Rotunda in 1769-70 gave a serious blow to Fishamble Street Music Hall, and in 1772 Dublin concert-life centred in the new Music Room at the North side of the city. The rage for Burlettas continued, and even Barthélemon fitted up a stage in the Rotunda for the performance of such musical novelties, the public taste for which was whetted by works like O'Hara's "Midas" and "The Golden Pippin".

In 1773 and 1774 the Music Hall was variously used for lectures, political meetings, and Ridotto Balls. On 19th April, 1776, it was the scene of the first Masquerade Ball held in Ireland. At length, on 27th. January, 1777, it was opened as a Theatre by Messrs. Vandermere and Waddy. Two months later it was sublet on Tuesdays and Saturdays for a series of 15 Subscription performances of Ialian Opera under Signor St. Giorgio and

1) This song became enormously popular and was for long supposed to date from the period of the unfortunate Mary Queen of Scots, but it was really composed by Tommaso Giordani.

Mr. Fitzgerald. The season opened on 12th April, 1777 and the artists included Pinetti, Peretti, Passerini, Cardanelli, Signora Cardanelli, and Miss Jameson—with Signor Georgi as leader of the band, Signor St. Giorgio "conducting at the pianoforte". For 13 nights "L'Isola d'Alcina" ran, after which on 17th May "La Buona Figliola" was given, in which Master Kelly—afterwards the famous singer[1]) who was selected by Mozart for the initial performance of "Figaro"—made his début. Meantime the regular performances of the Fishamble Street Theatre (as the Music Hall was now termed) went on from 27th January to 1st April, the musical director being Michael Arne, the son of Dr. Arne. At the latter date Vandermere and Waddy became insolvent, and Arne went to Crow Street Theatre as Musical Director.

So ended the glories of the famous Music Hall for ever associated with the first production of the "Messiah" and Handel. It only remains to add that in the year 1778-1781 the "Great Room" was mainly used for lotteries, balls and public meetings. On 6th February, 1782, the "Grove Room" (used for supper parties) fell; and in 1783 the Hall was again opened as a Theatre. Subsequently it was taken by the Society of King's Inns, and in 1793 again was converted to the use of private theatricals. After three years it once more reverted to its use as a hall for political meetings. However in 1797 it was taken as the temporary Theatre Royal, with Bianchi as musical director, and so continued till January 1798. It again was occupied as a lecture hall, and here on 28th February, 1812, Shelley the great English poet addressed a political gathering—speaking after O'Connell. Not long afterwards it was opened as a Private Theatre, and in 1830 was leased by Alfred Bunn, the "poet Bunn", who renamed it the "Sans pareil Theatre". Thirty years later it was re-christened the "Prince of Wales's Theatre", under the management of Mickey Freebyrne, and it closed for ever on 1st January 1867. It was then acquired by Messrs. Kennan and Sons in 1868, and incorporated with their extensive factory for agricultural implements etc. The only "outward and visible sign" of the old Music Hall of 1741 is the iron entrance gate.

---

1) Kelly's own account of his first appearance as given in his "Reminiscences" (1826) is misleading and inaccurate.

# Jean François Le Sueur.

Eine Biographie.

Von

**Wilhelm Buschkötter.**

(Höxter i. W.)

## I. Le Sueur's Jugend.

Am 15. Februar 1760 wurde zu Plessiel im Kirchsprengel von Drucat Jean François Le Sueur geboren. Das Dörfchen gehört zu der Grafschaft Ponthieu und liegt unweit der Stadt Abbeville[1]). (Lange Zeit hindurch hatte man angenommen, das Geburtsdatum sei der 15. Januar 1763, bis es durch eine Schrift, betitelt »Souvenirs d'un musicien«[2]), richtiggestellt wurde. Dort heißt es wörtlich in dem Le Sueur gewidmeten Abschnitt: »Le Sueur wurde am 15. Februar 1760 zu Plessiel bei Abbeville in der Pfarrgemeinde von Drucat geboren«. Dieser Notiz fügt der Anonymus hinzu: »Die Taufakten der Pfarre zu Drucat tragen den Vermerk »*Jean F. Le Sueur né 15 février 1760*«.

Seine Abstammung war ein Gegenstand eifriger und langdauernder Diskussion; die eine Partei, unter ihnen Fouque und sein Verteidiger beim Conservatoire-Streite Ducancel, verfocht die Ansicht, Le Sueur sei der Sohn eines einfachen Bauersmanns. Ebenso wandte sich der Abbé Tiron dieser Meinung zu. Er hatte nämlich mit Jean François die Maîtrise[3]) zu Amiens besucht und behauptet[4]): Sein Mitschüler nannte sich einfach Sueur; er war der Sohn Jean Sueur's, eines armen einfachen Landmannes in der Pfarrgemeinde Drucat, zwischen Abbeville und Saint-Riquer in einer ärmlichen Hütte zur Welt gekommen. Wenn auch diese Versicherung eines einzelnen Schulkameraden einwandsfrei zu sein scheint, so ist sie doch nicht bestimmend. Der Name weist nämlich mehrfache Versionen auf: bald liest man Sueur, bald Sueu, dann wieder Lesueur und schließlich Le Sueur. Wenn also der kleine François sich nur Sueur in der Schule nannte, so ist das noch kein Beweis für die Einfachheit der Verhältnisse, denen er entstammen sollte. In den Archiven der Pariser Großen Oper findet sich folgendes Dokument:

---

1) Im Somme-Département, einige Stunden von Paris.

2) Vgl. Fétis-Pougin, *Biographie universelle des musiciens.*

3) = Singschule, vgl. S. 62 ff.

4) *France musicale d'Escudier* vom 17. Oktober 1839.

*Actes de Mariage et de naissance du grand-père et du père de notre cousin d'Abbeville, tels qu'il me les a communiqués, pour les dates et différence du nom pour les mêmes personnes.*

*Le 20 Juillet 1734 paroisse d'Auchenne-ville mariage de François Le Sueur (Grand-Père)*[1], *fils du défunt Antoine Le Sueur, et d'Antoinette Mellier en présence de Antoine Le Sueur, frère du dit Le Sueur de François Mellier et ont signé François Sueur, François Mellier, Antoine Sueur et Nortier curé*[2].

*Père* (Vater unsres Le Sueur) *le 24 avril 1738 a été baptisé François Le Sueur, fils de François Le Sueur et d'Antoinette Mellier, son épouse. Parrain François Mellier démeuré à Limetcourt (Mellier frère de la dite Mellier), la Maraine Marie Cathérine Le Sueur, sœur du dit François Le Sueur et ont signé etc.*[3].

Hier haben wir also bereits in einem Zeugnis die verschiedenen Wendungen desselben Namens.

Stéphen de Madeleine[4]) wies zum ersten Male auf Grund »eingehender und verbürgter Nachforschungen« auf die Verwandtschaft und die Abstammung Le Sueur's hin. Sein Vater war — nach Madeleine — einer der zahlreichen Nachkommen einer alten adligen Familie von Ponthieu, die sich in verschiedenen Ämtern, in der Geistlichkeit, im Heeresdienst und in den Künsten ausgezeichnet hatten. Die Verwandtschaft mit den vornehmen Häusern der Picardie, den Familien der Crequi und Rambure vereinigt, läßt sich bis zum Jahre 1192 zurückverfolgen, wo Pierre Sueur Schöffe von Abbeville war.

Eine andere Linie ist die der Häuser Sublet, Castillon, Latoissière, Rosie de Tudert, d'Ailly, de Bragelongue, de Seguier und endlich de Balincourt, welche Städten, wie Boulogne, Saint-Valery sur Somme und Abbeville, Bürgermeister, sowie Gerichtsschöffen eine lange Zeit hindurch geliefert hat.

Die Le Sueur's endlich von Frènes, d'Esquetot, de Saussie und de Saint-Quen gehen in gerader Linie auf Eustache Le Sueur, den berühmten Maler zur Zeit Ludwigs XIV. zurück. Unser Jean François ist nun ein Urgroßneffe des Eustache Le Sueur. Choron[5]) u. v. a. m. schließen sich dieser Anschauung Madeleine's an.

Zu dem durch den *Etat Civil* festgelegten Tatsachen kommt nun auch noch ein Zeugnis, das von einem Le Sueur selbst stammt[6]). Er, unser Jean François, mußte dieses Dokument[7]) seinerzeit dem Großkanzler der Ehrenlegion zur richtigen Ausfertigung des Diploms vorlegen.

---

1) scil. unseres Le Sueur.
2) Es ist merkwürdig, daß die Gattin nicht mitunterzeichnet hat.
3) Leider war der Verfasser jenes Dokumentes nicht festzustellen.
4) *Notice historique* in den *Fastes artistiques*, 1844.
5) *Dictionnaire historique de musiciens.*
6) In den Opernarchiven bewahrt.
7) Wörtlich hier mitgeteilt.

*»Je soussigné atteste à tous ceux à qui il appartiendra, que je suis très proche parent de Le Sueur, inspecteur de l'enseignement du Conservatoire de Musique, et que je suis né comme lui au peu environ d'Abbeville, département de la Somme. J'atteste, que tous nos ancêtres jusqu'à moi se sont toujours appellés Le Sueur, dans leurs actes de naissance, de mariage et mortuaires; et que quelques actes signés Sueur ou Le Sueur ou Sueu dans les églises de Village ne viennent que d'une prononciation corrumpue par les paysans Picards, qui ont quelquefois laissé glisser cette faute dans leur signature. Dans tous les actes des Eglises de la ville nos parents les plus proches se nomment constamment Le Sueur, dans leurs actes naissances, etc. — J'atteste que Eustache Le Sueur, peintre sous le règne de Louis XIV fut toujours regardé, par la tradition dans le Ponthieu et dans notre famille, comme fils d'un Le Sueur . . .*

*J'atteste que Le Sueur (des Frennes) mort à Caen vers la fin du siècle dernier et qui était croix de Saint Louis pensionné par Louis XV était notre très proche parent; que Le Sueur, capitaine de Cavallerie, qui s'était distingué avec tant d'honneur dans les guerres de Hannovre était également de notre famille et né dans notre pays; que les registres de plusieurs ci-devants seigneurs du Duché de Ponthieu ont souvent mention de beaucoup de fiefs nobiliaires, qui ont appartenu autrefois à notre famille qu'ils appellent famille disstinguée et honorée dans le Ponthieu; qu'il est de notoriété et de tradition dans le ci-devant Duché de Ponthieu, que Nicolas Le Sueur, qui a donné une excellente traduction de Pindare en vers latins publiée à Paris 1582 était notre proche parent; que ce même Le Sueur devint conseiller, puis Président au parlement de Paris, où il s'est conduit avec l'honneur et distinction; il est mort en 1594. Sa vie est rapportée dans l'ouvrage intitulé »les Trois siècles de la France«. J'atteste aussi que Le Sueur qui fit le voyage de Rome au milieu du siècle dernier, où il fut réligieux français, qui donna un commentaire célèbre sur les principes de Newton avec un traité du calcul intégral et qui fut membre de l'Académie des Sciences de Paris, était également de notre famille et notre proche parent; il est mort en 1770 . . . Sa vie est également rapportée dans »les Trois Siècles de la France.« Il est de notoriété à Abbeville et dans tout le Ponthieu, . . . que leur déchéance de leur richesse ne fut düe qu'à la représentation qu'ils mirent à l'honneur d'avoir dans les armées de France; qu'ils ne sont plus aujourd'hui pour la plupart que de simples fermiers, vivant encore avec honneur, probité et excellente réputation; beaucoup de leurs enfants étaient toujours protégés à Versailles . . . La ci-devant famille royale leur donnait souvent auprès d'elle des places de distinction et toujours au-dessus de leur état actuel. Rien de si facile que d'en acquérir toutes les preuves. La plupart y avait depuis longtemps de places d'Ecuyers; un nommé de la Croix, marié avec une tante de Le Sueur, de l'inspecteur de l'enseignement du conservatoire, soeur de son père est morte à Versailles dans l'une de les places avant la révolution et pensionnée.*

*Il est encore de notorité dans le Ponthieu que fort souvent les enfants de plusieurs ci-devant seigneurs, entre autres, ceux de Bray, près de Abbeville ont été reçus à l'école militaire sur la seule recommandation de la famille Le Sueur*[1]*).*

*Pour faire connaître enfin les erreurs commises dans les actes de la famille de Le Sueur, j'atteste encore, moi, et je puis l'affirmer que lors de mon mariage*

1) Man sieht, welch hoher Achtung sich die Le Sueur's erfreuten.

*ayant écrit au ci-devant curé du lieu de ma naissance de m'envoyer les titres nécessaires, je fus surpris de ne voir sur mon extrait de baptême que le nom Sueur. Je renvoyai cet extrait à mon frère aîné (ci-devant procureur), qui seul était muni des titres de notre branche, d'après toutes ses recherches, qui remontèrent jusqu'à 300 ans de génération en ligne directe, il ne trouva que moi seul baptisé sous le nom Sueur, tandisque tous mes frères, sœurs et aïeux l'étaient sous celui de Le Sueur........ Pour rétablir mon vrai nom, je fus obligé de faire faire un acte de notoriété, attesté par deux habitants de ma commune, dont la minutte est restée chez le citoyen Charpentier, notaire à Paris, rue de l'arbre 6.*

*Paris, le 4. Thermidor au X de la république* (= 22. Juli 1802).

*Le Sueur,*
*Rentier et employé à la Mairie du I. département de Paris,*
*Rue de St. Honoré 67 div. de la Place Vendôme.*

*Vu par nous Maire du I. département de Paris pour la légalisation de la signature du citoyen Le Sueur apposée de l'autre part signé:*

*Le Cordier, Pannequins.*«

Dieses Dokument ist zweifellos richtig, und es ist wohl kaum zu bedauern, daß Xaver Boisselot, der spätere Schwiegersohn Le Sueur's, seine Absicht, eine authentische Genealogie des Meisters zu veröffentlichen, nicht ausgeführt hat.

Die Eltern Jean François' bestimmten ihn zur Priesterlaufbahn. Die ersten Jahre des Knaben waren einförmig und ohne irgendwelchen besonderen Einfluß auf ihn. Eines Tages jedoch — so berichtet die Überlieferung — trat ein Ereignis ein, das bestimmend für seinen Lebenslauf werden sollte. Es war im August 1767, als ein Regiment Infanterie auf dem Wege nach Abbeville Plessiel passierte. Jean François befand sich mit Knaben seines Alters auf dem Felde, wo sie den Eltern bei der Ernte zu helfen hatten. Mit klingendem Spiel marschierten die Soldaten durch das Dorf. Der Eindruck, den die Musik auf den Kleinen machte, war ganz außerordentlich. Er kannte bisher nur die einfachen Lieder aus der Dorfkirche, in der es nicht einmal eine Orgel gab. Voller Bestürzung und Verwunderung zugleich ruft er aus: »*O, plusieurs chants à la fois!*«[1]) Es ist ein Beweis von dem überaus feinen Gehör, wenn der siebenjährige Knabe sogleich mehrere Stimmen heraushörte. Das Entzücken über die Musik in ihm ist so groß, daß er neben den Soldaten im Sonnenbrand und Staub der Straße herläuft. Er kann sich auch von dem Anblick der im Sonnenschein blitzenden Hörner und Trompeten nicht

1) Diese Anekdote wird zum erstenmal von de Pongerville (Schriftsteller, Mitglied der Académie française, geb. 3. März 1792, gest. 12. Jan. 1870) erzählt in dem *Grand dictionnaire universelle du XIX^e^ Siècle* und von sämtlichen Schriftstellern, die sich mit Le Sueur's Leben beschäftigen, aufgenommen.

losreißen, als die Musiker ihre Instrumente abgesetzt uud die Bauersleute, die den Soldaten ebenfalls ein Stück Weges folgten, wieder heimgekehrt sind.

Die Musik muß noch einmal ertönen, so denkt er; sein Wunsch geht in Erfüllung; allein nun versagen endlich die kleinen Beine den Dienst und totmüde sinkt er am Straßenrain hin, wo ihn augenblicklich tiefer Schlaf umfängt. So finden die besorgten Eltern ihn am Abend. Einige von den Bauern, die den Eltern beim Suchen ihres Kindes geholfen haben, glauben in diesem Ereignis ein Zeichen der Vorsehung zu sehen und suchen die Eltern zu überreden, ihren Sohn die Musikerlaufbahn einschlagen zu lassen.

»*L'enfant éprouve une crise, puisqu'il s'obstine à chanter et à musiquer, placez-le à la maîtrise des chanoines d'Abbeville, et il y chantera tout à son aise et peut-être plus qu'il ne voudra*«.

Die Eltern haben aber andere Absichten. Bald darauf kommt er in die Schule Saint-Vulfran zu Abbeville, die er jedoch nach drei Jahren mit der Singschule von Amiens vertauscht. Er hatte diesen Wechsel seiner prächtigen großen Sopranstimme zu verdanken, die dem ehrwürdigen Bischof von Amiens, Delamotte, und einem Literaten namens Gresset aufgefallen war[1]). Hier wurde er nicht allein Chorknabe der Kirche und Singschule, sondern auch Schüler des Gymnasiums.

Die sogenannten Maitrisen[2]) oder Singschulen waren damals die einzigen Anstalten, in denen man Musik studieren konnte; sie gehörten zu Gymnasien, die ihrerseits wieder unter der Direktion und Aufsicht des Ordens standen. Die musikalischen Zöglinge der Schulen hatten ausnahmslos im Kirchenchor mitzusingen. Die Eltern, die ihre Kinder in diese Anstalt aufnehmen lassen wollten, hatten sich zu verpflichten, zehn Jahre lang für sie die Unterrichts- und Unterhaltungskosten zu bezahlen. Nach Absolvierung des Gymnasiums stand den jungen Leuten natürlich die Wahl ihres Berufes frei.

Bis zur Gründung des *Institut national de musique* im Jahre 1793 waren diese Maitrisen für die Musikpraxis von hoher Bedeutung. Im 16. und 17. Jahrh. bestand eine fruchtbare Konkurrenz unter ihnen, die die Einrichtung von Musikgesellschaften und Kompositionswettbewerben nach sich zog. Auch dadurch wurden sie zu einem wichtigen Faktor des musikalischen Lebens, daß die Zöglinge bei jeder liturgischen Feier den Chor zu stellen hatten und so die fromme Erbauung der Kirchgänger vertiefen konnten.

Freilich gab es auch in diesen Schulen Mißstände. So erzählt ein

---

1) Ducancel, *Mémoire pour J. F. Le Sueur*, S. 10. Paris 1802.
2) Vgl. Michel Brenet in der *Grande Encyclopédie*.

Mönch[1]) de Lascar en Béarn, genannt Jean de Bordenave, in seinem Buch *Estat des églises et cathedrales publics 1643*, daß die Lehrer gar zu oft die unerfahrenen Jünglinge sich selbst überließen und für ihre Erziehung außerhalb des Unterrichts nichts taten. Wenn sie dann die Anstalt verließen, seien sie »*Ribleurs de nuit*« und »*Coureurs*« geworden. In allen Fällen waren also diese Maitrisen keine guten Sittenschulen.

Unter Ludwig XIV. gab es etwa 400 solcher Singschulen[2]), während die mit ihnen verbundenen Gymnasien sehr in der Minderzahl waren. Die Leitung jener war entweder nachlässig oder fehlte häufig ganz. Gleichfalls war der Mangel an Lehrern sehr groß. »Während in Italien und Deutschland die Tradition Konservatorien und Schulen aufrecht erhielt, sowie den musikalischen Geschmack ausbildete, war unser Land sozusagen in Barbarei versunken« — heißt es bei Fouque. Es ist daher begreiflich, wenn die Knaben in diesen Maitrisen häufig nicht mehr als ein wenig singen, lesen und schreiben lernten.

In Amiens war der Unterricht ziemlich straff. Morgens wurde durch einen Abbé Musikunterricht erteilt, nachmittags lernten die Knaben bei einem Priester Latein[3]). Hier war es also, wo Jean François sich zuerst mit den alten Sprachen beschäftigen durfte. Er erledigte seine Arbeiten mit dem größten Eifer und legte somit den Grund für seine spätere hohe Allgemeinbildung. Die musikalische Erziehung war den Verhältnissen nach sehr gut und sorgfältig. Freilich erstreckte sich die musikalische Unterweisung nur auf Harmonielehre; von Kontrapunkt oder gar von Kompositionslehre, die die Lehrer meistens auch nur dem Hörensagen nach kannten, kein Wort. Auch den theoretischen Aufgaben widmete der Knabe seine ganze Kraft. Oft erhob er sich nachts, um für sich selbst zu arbeiten[4]).

Mit dem 15. Lebensjahre verlor Le Sueur seine schöne Sopranstimme und trat nunmehr in das Collège[5]) von Amiens ein, um hier die Grundbegriffe der Philosophie zu studieren und seine Beschäftigung mit den alten Sprachen fortzusetzen. Noch immer wollten seine Eltern sowie Verwandte, er solle Geistlicher werden. Allein die ruhmreiche Laufbahn seines Großonkels, Eustache Le Sueur, des Malers der Karthäuser, erschien ihm begehrenswerter, und insonderheit war es die große Liebe zur Musik, die seinen Weg bestimmte[6]).

Der Vater war zu vernünftig, um sich allzulange den Plänen und

1) Vgl. *Grand Dictionnaire*.
2) O. Fouque, *Les Revolutionnaires de la Musique*. Paris 1882.
3) Boschot, *Jeunesse d'un Romantique*. Paris 1905. S. 148.
4) Madeleine, *Notice historique de Le Sueur*. Paris 1844.
5) *Collège* = Gymnasium.
6) Berlioz, *Mémoires*. Biogr. Notiz über Le Sueur.

Wünschen seines einzigen Sohnes zu widersetzen. Der junge Le Sueur konnte infolgedessen seinen kirchlichen Musikstudien wieder mit größtem Eifer obliegen, wobei ihm aber noch so viel Zeit blieb, daß er in dem Collège von Amiens Aufsätze schrieb, die sich durch ihren geistvollen Inhalt auszeichneten [1]).

Es gelang ihm auch, einige seiner Kompositionserstlinge in den Singschulen, die häufig Wettbewerbe für junge Musiker veranstalteten, aufführen zu lassen [2]), und bald nannte man seinen Namen als den eines angehenden tüchtigen Komponisten. Es ist uns leider nicht bekannt, welche Werke er damals aufführte, und auch nicht, wo. 1778 hatte er seine Studien am Collège beendet und machte ein Abgangsexamen. Kaum hatte der Achtzehnjährige Amiens verlassen, als er in der Eigenschaft eines Kapellmeisters an die Kathedrale von Séez in der Normandie berufen wurde. Unter dem alten Régime [3]) bedurfte ein Kapellmeister eines Zeugnisses der Kirche, die er verließ, wenn er eine andere Stellung antreten wollte. Der Tenor dieser Dokumente war die Bescheinigung über tadellose Lebensführung. Jene in den Archiven der Oper befindlichen Schriftstücke weisen, obschon Originale, fast durchweg Daten auf, die in die Zeit der Republik fallen. Es ist anzunehmen, daß Le Sueur sich diese Atteste später noch einmal hat ausfertigen lassen [4]). Dennoch mögen sie hier der Reihe seiner Ämter nach zitiert werden, da sie uns Auskunft über seine Kirchenstellungen geben [5]).

Es heißt in dem Zeugnis von Amiens:

»*Nous soussignés anciens chanoines de l'Eglise-Cathédrale d'Amiens, certifions à qui il appartiendra que le citoyen Jean François Le Sueur natif du Plessiel paroisse de Drucat près Abbeville—actuellement inspecteur de l'enseignement au Conservatoire de Musique à Paris—a passé l'espace de cinq ans dans la maîtrise ou école de musique de notre Chapitre, où il s'est distingué par sa société, ses bonnes mœurs, sa bonne conduite et ses talents rares pour la Musique et surtout pour la Composition, quoique dans un âge encore tendre. Ce qui lui a mérité ses applaudissements et les recompenses du Chapitre et que de là il a été continué ses études de latin au Collège d'Amiens où il a été également estimé.*

*En foi de quoi nous avons délivré le présent pour servir et valoir ce que de raison.*

*Fait à Amiens le 20 Thermidor* (= 6. August 1802) *l'an X de la République française.*

*Gallas, ancien Chanoine.*

*Signé Bebray, Maire; Voclin, Vicomte général du Diocèse d'Amiens le 21. Thermidor au X.*«

---

1) St. Madeleine, *France musicale* 1839.

2) Berlioz, a. a. O.

3) Ducancel, a. a. O. S. 10, 11.

4) Gelegentlich der Zwistigkeiten im Conservatoire mit Sarette. Vgl. weiter unten.

5) Die Dokumente wurden sämtlich wörtlich kopiert.

Der Wortlaut des Zeugnisses von Séez ist folgender:

»*Nous soussignés prêtres, anciens membres du ci-devant Chapitre de la Cathédrale de Séez, certifions à qui il appartiendra que le citoyen Jean François Le Sueur, natif du département de la Somme, a été attaché à notre ci-devant Eglise pendant les ans mil sept cent soixante dix-huit et mil sept cent soixante dix-neuf, en qualité de maître de Musique; et que durant tout ce temps, il n'a pas cessé de nous donner des preuves d'une conduite sage, solide et éclairée et d'un zèle infatigable à employer à la gloire de la réligion le rare talent qui lui a départi la nature. Nous attestons de plus, qu'il n'a quitté l'Eglise qu'en emportant nos regrets et que pour occuper dans la capitale une place plus avantageuse au progrès de son talent.*

*En foi de quoi nous lui avons délivré le présent, pour lui valoir ce que de raison.*

*Fait à Paris le cinq Vendémiaire l'an onzième de la République* [= 26. September 1803].

*P. D. La Mondière, prêtre;*
*Cheradamelle, prêtre.*«

Ein Jahr später, 1779, verließ er bereits diese Stellung wieder; er wandte sich, wie es in dem Zeugnis auch heißt, nach Paris, um bei dem Musikmeister der Saints-Innocents-Kirche, dem Abbé Roce[1]), seine Lücken in der technisch-musikalischen Bildung auszufüllen. Der jugendliche Kapellmeister fühlte, daß er auf den Singschulen noch nicht genug für einen tüchtigen Komponisten gelernt hatte. Abbé Tiron[2]), sein einstiger Mitschüler, sagt von ihm, in seinen Kenntnissen sei er — Le Sueur — noch nicht sehr weit fortgeschritten. Sein Lehrer Roce war nach Madeleine[3]) »ein mittelmäßiger Komponist, dagegen ein guter Theoretiker«, der in hoher Achtung bei den Pariser Musikern stand. Er fand großen Gefallen an dem aufgeweckten, begabten, jungen Musiker und ließ ihn als Unterkapellmeister bei der Saint-Innocents-Kirche, welche Stelle gerade vakant war, anstellen[4]). Es ist als sicher anzunehmen, daß Le Sueur während seines ersten Aufenthaltes in dem Zentrum des wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens Frankreichs die Werke Glucks' kennen gelernt hatte. In dieser Zeit nämlich, am 17. Mai 1779, wurde die »Iphigenia auf Tauris« aufgeführt, und diesen Tag, der bekanntlich ein völliger Sieg der Gluckisten über die Piccinisten bedeutete, dürfte der junge Kirchenkapellmeister sicherlich mit erlebt haben. Auffällig ist es freilich, daß wir darüber kein Wort erfahren haben. Daß Le Sueur den deutschen Meister selbst kennen gelernt hätte, ist von der Hand zu weisen, da er doch in diesem Falle bestimmt von ihm gesprochen hätte. Einen Beweis für unsere Annahme, daß er die Gluck'schen Werke schon damals

1) Es ist dem Verf. leider nicht gelungen, über Roce etwas Näheres zu erfahren.
2) *France musicale*, 1839.
3) *France musicale*, 1839.
4) Ein Zeugnis von dem Kapitel dieser Kirche fehlt in den Archiven der Oper.

kennen lernte, sind die häufigen Gluck und seine Opern betreffenden Zitate in seinem *Exposé*, einer Art Kompositionslehre, die er 1787 in Paris veröffentlichte[1]). Welch ungeheuren Einfluß die Kompositionen Gluck's auf den jungen Musiker machten, läßt sich ja denken. Überhaupt wurde Gluck sein künstlerisches Ideal.

Eine Anekdote aus dieser Zeit berichtet Berlioz in seinen Memoiren[2]).

Le Sueur war noch Dirigent an der Kapelle von St. Innocent, als ein merkwürdiger Umstand eine Idee, die er trotz der warnenden Verweise seines Priesters seit langem in sich trug, zur Reife brachte, nämlich den Wunsch, für die Bühne zu schreiben.

Als er eines Tages im Tuileriengarten spazieren ging, sah er einen Mann vorübergehen von großem starken Wuchs, mit ernsten Zügen, träumerischer und zugleich leidenschaftlicher Miene, der, in einen ungeheuren Pelz gehüllt, ein Bambusrohr in der Händ trug, das eher einer Keule als einem Stock glich. Die Spaziergänger blieben stehen, um den Fremden zu betrachten, und bald war die Zahl der Neugierigen, die sich um ihn drängten, so angewachsen, daß er sich genötigt sah, aus dem Garten zu entweichen.

Der junge Kapellmeister, der mitten unter der gaffenden Menge gestanden hatte, fragte sich mit Staunen, wer dieser Mensch sein könnte, der in einem öffentlichen Garten die Aufmerksamkeit aller Leute auf sich zog. Einige Worte von Passanten gaben ihm Aufschluß darüber: Es war Gluck. Von diesem Moment an träumte er nur noch vom Theater und machte sich auf die Suche nach einem Text, um zeigen zu können, daß »auch er ein Maler sei«.

Daß Le Sueur die »Malerei« für das Höchste und Vornehmste in der Musik hielt, erfahren wir später, nicht nur aus seinen geistlichen Werken, sondern auch aus seinen dramatischen Kompositionen. In seiner »Darlegung einer einheitlichen und imitativen Musik« spricht er ausführlicher von dieser Auffassung[3]).

Nach kaum Jahresfrist nahm Le Sueur Abschied von Paris und wurde zum Kapellmeister der Hauptkirche von Dijon ernannt. Er konnte sich hier bald der Gunst einer Reihe hochgestellter und geistig bedeutender Persönlichkeiten erfreuen[4]). Namentlich waren es der Erzbischof de Vogue, ein leidenschaftlicher Freund der Musik, sowie de Vergennes, französischer Gesandter in Venedig, der einen Teil des Jahres in Dijon zuzubringen pflegte, die ihn sehr protegierten und in jeder Weise höchst anregend auf den jugendlichen Musiker einwirkten. De Surget, ein Stadtrat, stellte ihm seine an Partituren überaus reiche Bibliothek in freigiebigster Weise zur Verfügung. Mit glühendem Eifer warf sich François auf das Studium der großen italienischen, deutschen und französischen Meister.

1) Vgl. weiter unten.
2) Im 9. Bande: Die Musiker und die Musik.
3) Vgl. weiter unten.
4) Ducancel, a. a. O. S. 11.

Ebenfalls erwiesen La tour du Pin, Gouverneur von Dijon, sowie der Schatzmeister der Bourgogne, de Montigny, ihm große Freundlichkeiten. Auch ihre Bibliotheken waren für Le Sueur, der hier die Texte lateinischer und griechischer Schriftsteller fand, stets geöffnet.

. Drei Jahre später, die in eifriger Arbeit an der Kirche zu Dijon dahingegangen waren, kam er als Chordirektor zu Beginn des Jahres 1782 nach Mans. Es war dies eine weit bedeutsamere Stellung. Mit zahlreichen vortrefflichen Empfehlungen des Kapitels, das er verließ, versehen, trat er am 11. Mai 1782 sein Amt in Mans an.

Das Attest von Dijon hatte folgenden Inhalt[1]):

*»Nos Decanus, Canonici et capitulum insignis ecclesiae Cathedralis Divionensis St. Stephani, notum facimus et attestamur omnibus et singulis hasce litteras inspectoris [sic!] magistrum Joaneum Franciscum Le Sueur ambionensis, per tres annos in nostra dicta ecclesia bonis probisque moribus ornatum pie et laudabiliter cum sacramentorum frequentatione vitam instituisse assidue et devote divinis officiis interfuisse necnon puerorum chorum ac musicos praefuisse, munia summa cum laude exercuisse; in suorum fidem praesentes ei concepimus sub signo D. D. Decani, secretariique nostri chirographo, hasque sigilo capituli nostri curavimus.*

*Datum. Divione in capitulo nostro.*
*Die 24. mensis Maio anno Dei 1782.*

*Fevret,*
*Vicarius generalis et Decanus.«*

Nach Verlauf von etwa 8 Monaten erging an Le Sueur die Aufforderung, in Ausübung der gleichen Pflichten nach Saint Martin von Tours zu kommen. Wohl bot das Kapitel in Mans ihm ein höheres Gehalt und ließ auch nichts unversucht, ihn zu halten. Indessen entschied sich Jean François für die Annahme der neuen Stellung, da sie für ihn gewissermaßen der Vorhof von Paris wurde. Der junge Kapellmeister steckte sich in der Tat seine Ziele nicht zu niedrig, und nach verhältnismäßig kurzer Zeit sollte er auch zum zweiten Male die Metropole Frankreichs betreten.

Das Zeugnis von Mans (24. Januar 1783) spricht von Le Sueur außerordentlich lobend und lautet:

*»Canonici et capitulum insignis ecclesiae Enomanensis, Decano absente, universis praesentes litteras inspectoris [sic!] salutem in Domino, notum facimus et attestamur magistrum Joaneum Franciscum Le Sueur elevicum Dioecesis ambianensis receptum die undecima maii 1782 in magistrum psalletae [sic!] nostrae nobis semper visum fuisse optimis moribus imbutum, pie et laudabiliter dixisse et omnibus suis officiis satisfecisse, in quorum fidem praesentes litteras testimoniales sub sigillo nostro necnon chirographo secretarii nostri ordinarii.*

1) Wir haben hier zum ersten Male das alte Datum.

*Datum in capitulo die Veneris vigesima quarta januarii anno Domini milesimo septingentesimo octogesimo tertio sub sigillo nostro necnon chirographo secretarii nostri.*

*Peo [?] Malmonche*
*Prêtres.*«

Leider treten bei den Zeugnissen die Berichte über seine musikalische Tätigkeit fast gänzlich in den Hintergrund. Und wir müssen uns auf die durchweg vorzüglichen Atteste verlassen und annehmen, daß er auch als Musiker seinen Platz mit Ehren ausfüllte. Ein Zeichen dafür ist ja auch der häufige Wechsel der Ämter mit denen größerer Städte. Übrigens komponierte er in Tours 3 Motetten: »*Beati omnes qui timent dominum*«, ein »*Stabat mater*« mit Orchester und einen Psalm »*Super flumina Babylonis*«.

Le Sueur war vom Glück begünstigt. Noch weilte er kein Jahr in Tours, als von Legros, dem Intendanten der königlichen Oper in Paris, an ihn die Aufforderung erging, in den von Philidor eingerichteten *concerts spirituels*[1]) einige seiner Werke aufführen zu lassen. Nur zu gern folgte Le Sueur dieser Einladung; hoffte er doch auf Erfolg und damit auf die erste Kapellmeisterstelle an Saints-Innocents, die durch das Ausscheiden seines früheren Lehrers Abbé Roce frei geworden war.

Unmittelbar vor seiner Abreise spielte sich in dem Kapitel zu Tours eine heftige Szene ab, die uns zeigt, welch aufbrausender, aber auch zartfühlender Mensch Le Sueur war[2]).

Als er vor versammeltem Kapitel seinen auf einen Monat lautenden Urlaubspaß für Paris erhalten hatte, erklärte Le Sueur, er schulde den Lieferanten noch 400 Livres — der Kapellmeister hatte nämlich die Musiker für die Tage eines Festes, bei dem sie mitwirkten, zu unterhalten — für die Kosten einer Festlichkeit; es sei ihm daher lieb, wenn er diese Summe vor seiner Abreise noch bezahlen könne. Er erhielt unverzüglich das Geld. Der Bruder Zahlmeister aber war durchaus nicht mit der Vergrößerung des Orchesters, die Le Sueur eingeführt hatte[3]), und dem dadurch erhöhten Kostenaufwand einverstanden gewesen. Mit großem Bedauern hatte er jetzt seinen Beutel öffnen müssen, und, um sich eine Art Genugtuung zu verschaffen, meinte er spöttisch zu dem Kapellmeister:

»*Vous partez pour Paris, Monsieur? Vous allez y faire chanter votre musique au concert spirituel. On vous retiendra peut-être dans la capitale. N'est-ce pas pour votre voyage que vous demandez ces 400 livres, et paierez-vous les fournisseurs avant de partir?*«

Le Sueur hatte eine ebenso stolz abweisende, wie beschämende Antwort für den Mönch: »*Malheureux apprends à me connaître.*« Damit warf

1) Boschot, Fouque, a. a. O. Es war leider nicht möglich, Programme dieser Konzerte aufzufinden; sie fanden während der heiligen Woche statt, wenn alle Theater und Konzertsäle geschlossen waren.
2) Ducancel, a. a. O., S. 13.
3) Also da schon! Vgl. weiter unten.

er ihm das Geld vor die Füße und verließ sofort den Kapitelsaal. Nachdem er aus eigener Tasche die Schuld beglichen hatte, fuhr er nach Paris [1]).

Es ist nicht bekannt, welche von seinen Kompositionen in Paris aufgeführt wurden, jedenfalls ernteten sie großen Beifall. Die Folge davon war, daß er auf das günstige Urteil eines Preisrichterkollegiums, das aus Grétry, Gossec und Philidor bestand, zum ersten Kapellmeister der Saints-Innocents-Kirche ernannt wurde [2]).

In dieser Zeit kursierte in Paris, die Kapellmeisterstelle an jener Kirche betreffend, folgendes Sprichwort [3]): »*La musique de Saints-Innocents la plus grande pitié du monde*« (Die Musik an Saints Innocents ist höchst erbärmlich). Am Tage des Festes des Innocent-Ordens — so erzählt der *Dictionaire des Trévoux* — ging jemand aus Neugierde in diese Kirche, um zu erfahren, wie es eigentlich mit der Musik stände und ob das Sprichwort seine Berechtigung habe. Der Chor war mit Instrumenten und Musikern zur Messe angefüllt, die ein so schönes Konzert gaben, als ob sie eigens jenes Bonmot Lügen strafen wollten. Ein Sänger, von diesem Besucher am folgenden Tage um den Sinn des Sprichwortes befragt, antwortete spöttisch, es läge ein grobes Mißverständnis vor, es müsse vielmehr heißen: »*Massacre des Innocents la plus grande pitié du monde*« [4]).

Unser Kapellmeister trat mit großer Freude sein Amt an. Er war damals erst 24 Jahre. Seinem Schreiben, das er von Paris aus an das Kapitel von Tours richtete, man möchte ihm ein Zeugnis senden, war sogleich stattgegeben worden. Ja noch mehr, er wurde gebeten, das unhöfliche Benehmen des Rechnungsführers zu entschuldigen und die betreffenden 400 Liv. als Geschenk des Kapitels anzunehmen. Le Sueur war jedoch stolz genug, jenes Anerbieten zurückzuweisen trotz der wiederholten Bitten von seiten der Mönche.

In dem späteren Attest vom 10. Thermidor an X [= 27. Juli 1802] heißt es [5]):

»*Que le citoyen Le Sueur qui a été maître de Musique de l'Eglise collégiale de St. Martin de Tours a laissé dans cette ville un souvenir qui y sera toujours, que sa probité, ses mœurs et sa conduite politique et morale ont ajouté à l'estime qu'ont inspirée des grands talents . . . que la société des Sciences, Arts et Belles Lettres de Tours dont il es membre correspondant le regarde comme l'un des hommes qui sont honneur au pays qu'il a habité.*

*Bauléanger, Poiterin, Normand, etc., prêtres*
*Société des Beaux Arts: E. Boyer, Pinson . . .*«

---

1) So wenigstens berichtet Ducancel, a. a. O., S. 13.
2) Fouque, a. a. O., S. 18.
3) Fouque, a. a. O., S. 18.
4) Es liegt hier ein Wortspiel vor, dem die Übersetzung nicht gerecht wird.
5) Attest unter den Papieren Le Sueur's in den Archiven der Oper.

## II. In Paris. Kapellmeister an Notre-Dame.

Die beiden Jahre, die Le Sueur im Dienst der Saints-Innocents-Kirche verbrachte, sollten von einschneidender Bedeutung für seine spätere Laufbahn werden. Während der großen Kirchenfeste und der heiligen Wochen waren die Opernhäuser und Konzertsäle geschlossen, und musikalische Genüsse durften nur von den »geistlichen Konzerten« dargeboten werden. Der Intendant der *Académie royale de musique*, Legros, hatte sich auf der Suche nach neuen Werken für sein Repertoire auch Le Sueur's Kompositionen vorführen lassen. Er forderte ihn abermals auf, eine in Musik gesetzte Ode von Jean Baptiste Rousseau in einem der *concerts spirituels* aufzuführen. Eine passendere Gelegenheit, sich in Paris dem großen Publikum vorzustellen, konnte sich für unseren jungen Meister gar nicht bieten. Das Werk — es war am 22. März 1785 — errang einen unbestrittenen Erfolg[1]). Die Besprechung in den Zeitungen hob besonders den dramatischen und leidenschaftlichen Ausdruck der Komposition hervor. Sacchini, der gerade in Paris weilte, sagte von Le Sueur: »Ich kenne in Italien nicht zwei junge Kapellmeister, die fähig wären, sich mit ihm zu vergleichen«[2]). Schon im Dezember des Jahres 1784 hatte Le Sueur mit seinem »*Stabat mater*« starke Eindrücke hinterlassen[3]), wie er denn etwa ein Jahr später mit den »heiligen Chören« von Racine und Corneille am 12. und 15. April 1786 großen Anklang gefunden hatte[4]).

Bald darauf lernte Le Sueur Sacchini selbst kennen, der sich lebhaft für ihn zu interessieren begann. Er war es, der zuerst die dramatische Begabung des jungen Komponisten erkannte und auf ihn einwirkte, für das Theater zu schreiben. Jener sah später verschiedene Kompositionen Le Sueur's nach und verbesserte, wo es ihn gut dünkte. Es dürfte daher nicht ausgeschlossen sein, daß der junge Komponist bei dem Italiener noch die hohe Schule der Komposition durchgemacht hat[5]). Der Maestro wies ihn darauf hin, was er zu tun hätte, damit »das harmonische Bett, in dem die gesamte Melodie eines Stückes dahinfließen müsse, keine Unebenheiten aufwiese«[6]).

Noch eine andere wertvolle Bekanntschaft machte Le Sueur. Zufällig traf er einen alten Kameraden, den Abbé Seneville, der in Osangy, einer Ortschaft nicht weit von Paris, eine Pfarrstelle bekleidete. Gelegentlich eines Besuches lernte er bei ihm Dercy, einen »Literaten 15. Ordnung«[7]) kennen, der seinerseits von Le Sueur bereits gehört hatte.

---

1) 2) Fouque, S. 19 u. 20, a. a. O.
3) G. Servières, S. 46. Les oratorios de J. Fr. Le Sueur im *Tribune de St. Gervais*, 1745.
4) Vgl. *Guide musical*, April 1900.
5) Allg. mus. Ztg. (5. Jahrg., hier wird unsere Annahme als Tatsache hingestellt).
6) Ducancel, S. 14, a. a. O.
7) Fouque, S. 19 u. 20, a. a. O.

»Warum«, fragte dieser, »bleiben Sie in dem langweiligen Kirchendienst, wenn die Welt und das Theater Ihnen eine so glänzende Karriere anbieten? Sie haben doch das Zeug dazu, schöne Opern zu schreiben. Sacchini wird Ihnen Ratschläge erteilen, und im Notfalle führt Sie dessen Einfluß. Glauben Sie mir, lassen Sie Motetten Motetten sein und arbeiten Sie für den Hof«.

Dercy hatte mehrere Operntexte geschrieben, u. a. auch für Sacchini. Das Libretto zum »*Telemach*«, das er Le Sueur einhändigte, war gleichfalls ursprünglich für den italienischen Komponisten bestimmt. Jener war hingegen so mit seinem »*Oedipe à Colone*« beschäftigt, daß er keine Zeit zur Inangriffnahme eines neuen Textes gefunden hätte. Nolens volens kam Le Sueur nunmehr zur dramatischen Komposition. Mit glühender Begeisterung machte er sich an die Arbeit, bei der ihm Sacchini häufig Beistand leistete. Endlich war die Oper fertig. Sie wurde der »Königlichen Musikakademie« — später der Großen Oper — eingereicht und dem Brauche nach in einen Kasten verschlossen[1]), wo sie ruhen durfte, bis ein nach neuen Werken suchender Intendant oder Kapellmeister sie aus ihrem verstaubten Verließ hervorholte. Der »Telemach« hatte das Schicksal, erst 1795 das Tageslicht wieder zu erblicken. — In der Tat idyllische Zustände!

Zu gleicher Zeit etwa, wo Le Sueur seine erste Oper beendet hatte, wurde die Kapellmeisterstelle an der Notre-Dame-Kathedrale in Paris frei.

An die Übernahme jener Stellung sollten sich mehrere Bedingungen knüpfen[2]): der Bewerber mußte Geistlicher sein oder das 40. Lebensjahr haben, ferner in einem öffentlichen Wettbewerb den Beweis seiner zu diesem wichtigen Amte nötigen Fähigkeiten als Musiker erbringen. Mit Le Sueur meldeten sich noch 46 andere Dirigenten. Er wurde, obschon der Jüngste, für geeignet befunden und trat am 26. Juli 1786 seine Funktionen an Notre-Dame an. Es ist aber unrichtig[3]), daß derartige Bedingungen für die Übernahme des Dirigentenpostens an jener Kirche bestanden; denn in den Archiven des Notre-Dame-Kapitels[4]) findet sich keine darauf Bezug nehmende Notiz, und das erscheint um so befremdender, als über jedes mit der Kirche in irgend einem Zusammenhang stehende Ereignis ein genauer Bericht aufgezeichnet wurde. Vielmehr werden wohl die großen Erfolge, die unser Meister in den »geistlichen Konzerten« davongetragen hatte, seine durch die Ämter an anderen Kirchen gesammelten Erfahrungen, sowie die glänzenden Zeugnisse von dort ihm dieses ehrenvolle Amt verschafft haben. Vielleicht haben dazu

1) Boschot, a. a. O., S. 199.
2) Fouque, Fétis, Biograph. Lexikon, Ducancel und Madeleine sind dieser Ansicht.
3) Auch Georges Servières ist dieser Meinung.
4) Aufbewahrt in den *Archives Nationales*.

noch Empfehlungen von Grétry, Gossec, Philidor und Sacchini das ihre beigetragen.

Es heißt in dem Le Sueur's Ernennung betreffenden Sitzungsbericht des Kapitels:

»*Capitulum generale Sancte Johannis Baptiste habitum die luna vigesima sexta mentis Junii 1786.*

*Ordinarie congregatis et capitulantibus Dominis.*

*Decano, Cantore, Cancellario, Camerario etc.*

*Virtute conclusionis de die 2. Maii ultimo elapsi et auditis domino cantore et dominis puerorum chorum praefectis referentibus de peritia, vita et moribus eorum, qui ad officium praefecti musicos ecclesiae Parisiensis adspirant, domini, habita deliberatione, elegerunt et nominaverunt magistrum Joaneum Franciscum Le Sueur clevicum ambianensem, nunc musicos ecclesiae St. Innocentis Parisiis praefectum, sufficientem, capacem et idoneum ad illud officium exercendum quamdiu tamen dominis placuerit, cui solventur ab M.*$^{ro}$ *Barbie Capituli receptore stipendia assueta a die 1*$^{0}$ *julii proxime futuri ...*

*Signatum Montague, Decanus;*
*Delon, Camerarius.*«

Was die Priesterschaft anbetrifft, so suchte man Le Sueur allerdings zum Eintritt in den geistlichen Stand zu bewegen, und namentlich war es der Erzbischof von Paris, Monseigneur de Juigné, selbst, der ihn der Kirche zu gewinnen trachtete. Diesen Wünschen hat er sich stets höflich und ehrerbietig, aber bestimmt widersetzt. Er sah, obwohl noch verhältnismäßig jung, seinen Weg, den er zu gehen hatte, genau vorgezeichnet und verfolgte ihn ebenso energisch wie sicher; überdies wollte er sich der Möglichkeit, weltlicher Musiker werden zu können, nicht beraubt sehen.

Damals wurde die Chormusik in Notre-Dame nur von Violoncell, Fagotts, Bässen und Orgel begleitet. Le Sueur aber wollte ein vollständiges Orchester, etwa nach Art der Königlichen Kapelle. Sein starkes Empfinden für Dramatik gebot ihm, auch in der Kirchenmusik dramatische Bewegung einzuführen. Der Verkehr mit Grétry, Piccini, Gossec und ihre Gespräche über Musik bestärkten ihn nur in seinem Vorhaben. Zunächst aber fand er bei dem Domkapitel für seine Wünsche keinerlei Verständnis.

Inzwischen hatte er Zutritt zu vornehmen Kreisen der Pariser Gesellschaft erhalten. Die Herren de Choiseul, de Bretuil und de Villequier waren eifrige Musikliebhaber. Sie schätzten den geistvollen und leidenschaftlichen jungen Komponisten und ließen ihm auch in jeder Weise ihren Schutz angedeihen. An diese wandte sich nun Le Sueur in der Hoffnung, ihre einflußreiche Stellung könne ihm zur Verwirklichung seiner Wünsche nützlich sein. De Villequier, ein Kammerherr des Königs, richtete denn auch an den Erzbischof von Paris ein diesbezügliches Schreiben.

Das half sofort. De Juigny ließ das Kapitel zu einer Versammlung einberufen. Das Dokument über jene Sitzung lautet folgendermaßen[1]):

»*Ordinariae congregatis . . . de luna tertia mentis Julii 1786.*

*Monsieur de Mondran, Chanoine, l'un de Messieurs les Intendants de la Maîtrise, a dit que le sieur Le Sueur nouveau maître de la Musique de l'Eglise proposait et demandait au Chapitre de vouloir bien lui permettre I. d'ajouter de la symphonie à la musique [pour] les quatre jours des fêtes annuelles; II. cette addition propre à procurer des effets de musique plus complets pouvait avoir lieu sans qu'il en coutât rien de plus que ce que le Chapitre avait jugé à propos de fixer par année pour les frais ordinaires de la musique de son Eglise au moyen de quelques retranchemens que l'on pourrait faire les autres jours de fêtes à musique dans le nombre de plusieurs instruments dont la multiplicité était nuisible qu'avantageuse.*

*Sur quoi Messieurs après en avoir délibéré ont permis au dit sieur Le Sueur d'ajouter à sa Musique le jour de la fête prochaine de l'Assomption telle symphonie qu'il jugera convenable et toutes fois sans qu'il puisse, pour raison de ce demande aucune augmentation; sauf à délibération après l'Assomption, s'il y a lieu à permettre la même addition de symphonie pour les autres jours de fêtes annuelles.*

*Signé Montague, Decanus;*
*Delon, Camierarius.*«

Nach dieser Errungenschaft zweifelte der junge Kapellmeister nicht, daß der Orden auch an den andern großen Festtagen die geforderte Instrumentalbegleitung zulasse. Eine ersprießliche und lehrreiche, aber auch mühevolle Zeit begann für Le Sueur. Er hatte sich vorgenommen, die musikalischen Zustände an den Kirchen gründlich zu reformieren und zu verbessern. Eine Zeitlang glückten ihm auch seine Bemühungen, um dann mit einem schmählichen Fiasko zu enden. Es liegt hierin eine seltsame Analogie zwischen ihm und Franz Liszt, der ein gleiches ein halbes Jahrhundert später in Rom versuchte.

Schon vorher, als er noch an der Saints-Innocents-Kirche tätig war, hatte der *Mercure de France*[2]) nach einem geistlichen Konzert geschrieben:

»Der Komponist, gebildet an den Werken guter Meister, trägt ausschließlich für sein Orchester Sorge. Seine Musik ist höchst dramatisch; vielleicht hat sie mehr diesen Charakter als den der Kirche, und das ist ein glücklicher Fehler«.

Man ist versucht, aus dieser Kritik eine gewisse Freudigkeit über die günstige Veränderung in der Kirchenmusik herauszulesen.

Le Sueur nahm vorläufig seine Studien für die Oper nicht wieder auf; vielmehr widmete er seine ganze Kraft den Proben für das Konzert am Himmelfahrtstage. — Der Tag kam heran, und der große Erfolg seiner Musik sprach beredt für die Berechtigung der Wünsche Le Sueur's. Er

1) Aufbewahrt in den *Archives Nationales.*
2) Vom 29. April 1786.

wurde vom Kapitel autorisiert, für jedes der großen Feste eine Instrumentalbegleitung zu benutzen.

»Das Kapitel von Notre-Dame, überzeugt, daß Kompositionen von ernstem und einfachem, ergreifendem und majestätischem Charakter, wie sie die erhabenen Zeremonien der Religion fordern, mit allen künstlerischen Hilfsquellen versehen, die Großartigkeit der heiligen Handlungen und die fromme Erbauung erhöhen können, hat soeben durch Kapitelentscheidung erlassen, daß nach dem Konzert des Abbé [1]) Le Sueur, neuen Musikmeisters der Kapelle von Notre-Dame, bei allen großen Festen des Jahres ein Orchester mit der bis dahin nur von Bässen und Fagotts begleiteten Vokalmusik vereinigt würde«.

So lesen wir im *Journal de Paris* vom 13. August 1786. Zugleich kündigte diese Zeitung für den nächsten Sonntag (den 14.) die Aufführung eines *Te Deum* mit Orchester in der Frühmesse und für den 15. eine Messe beim Abendgottesdienste an. Beide von Le Sueur. Das waren in der Tat stolze Triumphe für den Kapellmeister.

Seine Werke erregten eine gewaltige Sensation in der musikalischen Welt, und das mächtige Schiff der Kathedrale konnte oft nicht die Zahl andächtiger Hörer fassen.

»Die Kirchenmusik Le Sueur's«, sagt Madeleine, »bittet mit der brennenden Glut des St. Jérome; seine Oratorien erzählen die Wunder des heiligen Volkes, aber mit dramatischen Akzenten, mit flammenden Ausdrücken, die das Herz bewegen, die Augen mit Tränen füllen und die Seele in den göttlichen Visionen verwandte Zustände versetzen«.

Le Sueur konnte sich eines neuen Sieges erfreuen, als in einer Kapitelsitzung vom 17. November 1786 [2]) beschlossen wurde, dem Kapellmeister eine außerordentliche Unterstützung von 2400 Franks zu gewähren, freilich unter folgenden zwei Bedingungen: die Anzahl der Orchestermusiker durfte nur so groß sein, daß sie in keiner Weise den Chor beengen und erdrücken konnte. — Der Zutritt zum Chor sei jedem Theatersänger auf das entschiedenste untersagt, auch nicht unter irgend einem Vorwand. Es ist begreiflich, daß die unerhörten Erfolge Le Sueur's ihm auch Neider einbrachten. Zweifellos war es auch eine kühne Neuerung des Kapellmeisters, dramatische Elemente in die Kirchenmusik einzuführen, und z. B. für eine Messe eine Ouverture zu schreiben. Es war noch niemals bis dahin vorgekommen, daß sich ein Oratorium über einen ganzen Tag erstreckte; ja dasjenige für das Osterfest, ein musikdramatisches, kirchliches Gemälde der ganzen Passion mit lateinischem Text, das sogenannte »Mysterium« [3]) von der Kreuzigung bis zur Auferstehung, dauerte mehrere Tage!

Wie es damals üblich war — man denke an den Streit zwischen

1) Diese Benennung erscheint hier zum ersten Male, und seitdem führt er diesen Titel.
2) Nach G. Servières; Verf. konnte dieses Dokument nicht auffinden.
3) Boschot, a. a. O. Bd. I., S. 149.

Gluckisten und Piccinisten — entstand ein Broschürenkrieg. Die frommen und kurzsichtigen Kritiker erklärten dieses Beginnen Le Sueur's, der die eine Bedingung des Kapitels nicht beachtet und Opernsänger in den Chor zur Mitwirkung aufgenommen hatte, »für einen Skandal und eine Schande, Leute vom Theater in die erste Kirche eingeführt zu haben, um während der Feier der Mysterien zu singen«[1]). Andere dagegen wiesen auf das Haltlose dieses Vorwurfs hin, Opernsänger von der Beteiligung an den Kirchenfesten auszuschließen, »sie seien doch nicht, wie die Komödianten, exkommuniziert; außerdem seien sie doch auch Musiker«. Es waren nämlich Mitglieder der Königlichen Oper. Während der Konzerte selbst soll es zu Protesten gekommen sein, wobei eine Frau aus dem Volke entrüstet ausrief[2]):

»*Si les opérateurs viennent s'emparer de l'église, les chrétiens n'y viendront plus*«*!*

Das Domkapitel war natürlich ebenfalls in zwei Lager gespalten. Den Erzbischof verdroß ganz besonders die Sopranstimme des Opernsängers Murgeon, obschon man ihm bedeutete, daß dieser kein Kastrat war[3]). Es empörte die gegnerischen Mönche, daß man ihre Kirche nunmehr »*l'Opéra des Geux*« (die Lumpenoper) nannte, was man doch einzig und allein Le Sueur zu verdanken hatte.

Literaten, Künstler und Gelehrte, wie Marmontel, Lacépède und Champfort, sowie der gesamte Adel nahmen für Le Sueur Partei. Die musikliebende Königin Marie Antoinette, die seinerzeit Gluck begünstigt hatte, kam ebenfalls zu einer dieser musikalischen Festlichkeiten. Sie ließ Le Sueur nach der Aufführung zu sich rufen und versprach ihm, ihn bei der nächsten Vakanz zum Königlichen Kapellmeister ernennen zu lassen. Er wurde es auch, aber erst nach einer Reihe von Jahren, nach schweren großen Ereignissen. Die unglückliche Königin sollte ihn nicht mehr in dieser Stellung sehen!

Häufig war der Kapellmeister durch die fortgesetzten Hetzereien innerhalb und außerhalb der Kirche so verärgert und verzweifelt, daß er oft daran war, sein Amt aufzugeben. Seine Freunde ließen es jedoch nicht an tröstenden Worten und Ermutigungen, in seiner Stellung auszuharren, fehlen.

»Es ist nicht genug«, schrieb de Vergennes an Le Sueur, »Talente, einen ehrenhaften, rechtschaffenen Charakter und Feingefühl zu haben, Sie müssen auch an Ihr Glück denken und an Ihre Zukunft, damit Sie Ihre Gaben dereinst der Großen Oper und der Königlichen Kapelle widmen können[4])«.

---

1) O. Fouque, S. 22, a. a. O.
2) O. Fouque, S. 22 ff., a. a. O.
3) ibid.
4) Ducancel, S. 16, a. a. O.

Auch hatte der Verlust seines väterlichen Freundes Sacchini, der am 8. Oktober 1786 in Paris starb, ihn überaus tief ergriffen. Für die Güte, die er von dem Italiener stets erfahren hatte, dankte er ihm mit einer »Der Schatten Sacchini's« betitelten Komposition nach dem Text des Dichters de Moline, die schon am 8. Dezember desselben Jahres in einem »Geistlichen Konzert« zu Gehör gebracht wurde.

Endlich griff auch Le Sueur selbst zur Feder, um seine Ideen zu verteidigen und schrieb einen Aufsatz: »*Essay de musique sacrée, ou musique motivée et méthodique pour la fête de noël*«. Diese Arbeit erschien aber erst nach der Aufführung der Weihnachtsmesse im Jahre 1787. Bald darauf veröffentlichte er den damals so berühmt gewordenen und so viel Staub aufwirbelnden »*Exposé*«. Diese Darlegung bestand ursprünglich aus vier Programmbüchern für die Oster-, Pfingst- und Weihnachtsmesse, ferner für die Musik zur Auferstehungsfeier.

Bevor wir auf dieses musiktheoretische Werk näher eingehen, sei ein auf die Wertschätzung der Le Sueur'schen Musik bezugnehmender Brief zitiert. Er stammt aus der Feder des Grafen Lacépède; der Adressat ist ungenannt, und man darf füglich annehmen, daß jene Zeilen im wesentlichen eine Kritik Le Sueur's bedeuten sollten, zumal er in einem vielgelesenen Blatt erschien[1]).

»M. H. Sie haben gewünscht, daß ich Ihnen von dem Konzert, daß der Abbé Le Sueur soeben in Notre-Dame gab, erzählen soll. Er ist nicht zufrieden damit, der Kirchenmusik eine dramatische Form zu geben, indem er Gemälde zusammenstellt, die stets den religiösen Zeremonien analog sind. Er hat vielmehr gewollt — und das ist eine so neue und schöne Idee —, daß sie einen für die Feste, für die sie komponiert würden, besonderen Charakter darstellten; um nun zu diesem Ziel zu gelangen, hat er geglaubt, in den verschiedenen Stücken Gemälde der auf jede besondere Feierlichkeit bezogenen heiligen Geschichte zeichnen zu müssen. Da er andererseits fühlte, daß so die durch die Musik dargebotenen Gemälde mit großer Kraft die verschiedenen Empfindungen und selbst ihre feinsten Schattierungen darstellen, so fehlte ihnen niemals die nötige Präzision. Um nun seine Intentionen noch genauer erkennen zu lassen, hat er bekannte Kirchengesänge seinen Werken eingefügt. Derart ist also der neue Plan, den der Abbé Le Sueur in seiner »Darlegung« über die geistliche Musik gibt. Was die Weihnachtsmesse anbetrifft, so ist er ihm musikalisch genau gefolgt und hat damit einen großen Eindruck gemacht. Nicht weniger glücklich ist dieser ausgezeichnete Komponist in der Musik am heiligen Sonnabend vor dem Osterfeste gewesen. Ich übersende Ihnen hier sein Programm, aus dem Sie ersehen können, daß die Motette von dem Heiligen Sonnabend ein von den Geschehnissen, die die Kirche von dem Ostermorgen erzählt, belebtes religiöses Gemälde gewesen ist.

Sie würden, m. H., hierbei insonderheit den Marsch und den ersten Chor, die gewissermaßen als Ouverture dienten, bemerkt haben, den starken Gegensatz zwischen Stücken zarten oder leidenschaftlichen Inhalts. Der Abbé Le Sueur hat das gleiche Lob bei dem Officium des nächsten Tages verdient. Während der Messen an den Ostertagen würden Sie die Macht seiner den geistlichen Feiern vollkommen entsprechenden Musik erlebt haben. Es ist überflüssig, Ihnen die verschiedenen Intentionen Le Sueur's auseinanderzusetzen, die Sie in seinem Programm finden.

1) *Journal de Paris* vom 11. April 1787.

Ich werde auch nicht von all den Schönheiten sprechen, die in so reichem Maße in seiner Musik ausgebreitet sind, nicht von der kompositorischen Geschicklichkeit, mit der er den Chor und die Instrumente behandelt hat; auch nicht von dem starken Kontrast, noch von der Übereinstimmung aller Gemälde, die sämtlich aus demselben Gesichtspunkt konzipiert, eine erhabene Freude darbieten. Es genügt mir, Ihnen zu sagen, daß der Abbé Le Sueur sich höchst würdig gezeigt hat, zu den größten, um die Kirchenmusik verdienten Meistern gezählt zu werden.

Damit Sie sich jedoch, m. H., eine Idee von allem, was Sie versäumt haben, machen, stellen Sie sich eine gewaltige, mit höchster Kraft und Freigebigkeit der Kunst geschmückte Basilika vor, das mächtige Schiff der ersten Kirche der Hauptstadt, angefüllt mit einer unendlichen Menge Andächtiger, die göttliche Majestät in Ehrfurcht Anbetender, glauben Sie den Chor, der die Ehre Gottes in einem imposanten, doch kurzen Hymnus preist, als dann einen zweiten, der in erhabenen Tönen die heiligen Worte tief in die Seelen der frommen Hörer einprägt, zu hören, so würden Sie in Ihrer Phantasie sich eines der schönsten Augenblicke freuen, wo die Musik zur hehren Verkünderin der göttlichen Allmacht wird und den tiefen anhaltenden Eindruck ihrer Sprache erkennen!

Ich hoffe, daß es Ihnen möglich ist, zum Pfingstfest nach Paris zu kommen um in Notre Dame die neuen Werke des Abbé Le Sueur zu hören.

Graf Lacépède.«

## III. Das Jahr 1787. Der *Exposé*. Rücktritt Le Sueur's von Notre-Dame.

Le Sueur hatte in seinen Studienjahren die Werke der Instrumental-Musik nicht kennen gelernt. Die Schöpfungen eines Bach und Händel waren in den Musikschulen Frankreichs zu damaliger Zeit natürlich völlig unbekannt. Die jungen Komponisten mußten sich in der Hauptsache an kirchlichen Werken heranbilden; und auch Le Sueur war gezwungen, »sich selbst einen Stil zu schaffen«, meint Fétis, »da er keinen Meister zum Vorbild hatte nehmen können« [1]). Sein Gefühl führte ihn zur Nachahmung der Natur, der »einzigen unerschöpflichen Quelle für den Komponisten« [2]). In seiner theoretischen Arbeit spricht er häufig genug aus, die Natur sei das ewige und unerschöpfliche Dorado der Kunst.

»Es ist selten«, sagt Fétis, »daß die Überzeugungen der Jugendzeit eines Künstlers die Arbeiten seines ganzen Lebens begleiten, ohne eine Veränderung durch eigene Erfahrungen oder fremde Einflüsse zu erhalten« [3]).

Betrachten wir nunmehr den »*Exposé*« selbst:

»*Darstellung* [4]) *einer einheitlichen imitativen, jeder Feierlichkeit besonders angemessenen Musik, in der der Verfasser als Fortsetzung dessen,*

---

1) Fétis, *Biog. univ.* Dieser Ansicht glauben wir entgegen treten zu dürfen, da doch Le Sueur in den Maitrisen an der Hand geistlicher Musik zum Komponisten herangebildet wurde.

2) Le Sueur's eigene Worte. 3) Fétis a. a. O.

4) Der Inhalt des *Exposé* ist zum Teil wörtlich, zum Teil bei unwesentlicheren Stellen im Auszug mitgeteilt. Die Kapitelüberschriften sind genau beibehalten und dienen zur besseren Orientierung in dem Werke selbst. Die k. Hof- und Staatsbibliothek München besitzt ein Exemplar dieses 1787 bei der Wwe. Herissant erschienenen Werkes.

*was er über diesen Gegenstand bereits veröffentlicht hat*[1]), *denjenigen seiner Schüler, die sich der Komposition von geistlicher Musik widmen wollen, Anweisungen gibt, die er für nötig erachtete, um sie möglichst poetisch, malerisch und ausdrucksvoll zu gestalten*«.

In der Vorrede begründet Le Sueur die Vereinigung des eigentlich aus 4 Teilen bestehenden Werkes mit den von seinen Schülern und den Anhängern seiner Musik ausgesprochenen Bitten. Er habe sich außerdem bewogen gefühlt, da nämlich die geistliche Musik bislang jeder Charakteristik entbehrte, seine die Kirchenmusik betreffenden Ideen zu veröffentlichen.

Der erste Teil enthält nebst einer allgemeinen Darlegung über die Kirchenmusik einen Plan für die Weihnachtsmesse — der zweite einen solchen zur Ostermusik, — der dritte Abschnitt spricht von den Eigenschaften der Musik und von der Möglichkeit der Imitation. Der Plan zu einer Pfingstmesse beschließt diesen Teil. — Der vierte Abschnitt, der wie der vorige für unsere Betrachtung namentlich in Frage kommt, gibt endlich eine Erklärung über die letzten Mittel einer nachahmenden und malenden Musik und behandelt die Erfindung und Anordnung eines allgemeinen und besonderen Planes, Verhältnisse und Gegensätze, Wirkungen und Freiheiten innerhalb des musikalischen Rahmens, die Bewegung und dramatische Wirkung, Schönheit und Eleganz des Ausdruckes. Ein Plan für die Himmelfahrtsmesse schließt diesen Teil ab.

Der Zweck dieser Arbeit sei, an der Hand von Vorschriften die Schüler in die Kompositionslehre einzuführen, das musikliebende Publikum über seinen Plan aufzuklären, endlich ein Beispiel von ihm zu geben.

Einigen Musikern waren die Gedanken Le Sueur's, die eine Reform der Kirchenmusik bedeuteten, nicht genehm, wie sie es denn überhaupt verwarfen, daß ein Komponist über seine Kunst schreibe. »Ein Musiker«, so sagten sie »soll Musik und nichts als Musik machen«. Man war es eben zu jener Zeit trotz Gluck noch nicht gewohnt, daß ein Künstler sich über sein Fach schriftlich äußerte. Gegen den Vorwurf, sich einer fremden Feder bedient zu haben[2]), wendet sich der Verfasser des Exposé mit folgenden Worten: »So scheint in diesen Köpfen Ignorant und Musiker dasselbe zu sein. O Cicero, o Quintilius! ist den Musikern denn der Besuch von Hochschulen verschlossen?«

*Navita de ventis, de tauris narrat arator,*
*Enumerat miles vulnera, pastor oves!*

Folglich darf auch ein Musiker über seine Kunst schreiben.

Wir überschlagen einige Kapitel, die sich auf die Rhythmik und die Moduslehre der Griechen beziehen. Le Sueur ist nämlich der Meinung, die Musik vermöge ihrer rhythmischen Formen zu erneuern und beleben, wenn sie sich der Metren der antiken Poesie bediente. Schon jetzt sei erwähnt, daß dieses Problem eine Lieblingsbeschäftigung Le Sueur's in späterer Zeit wurde.

»Ein Künstler«, fährt er dann fort »braucht sich nicht zu schämen, den Rat und die Erfahrung großer Männer, z. B. eines Dichters wie Homer, anzunehmen. Es kommt nur darauf an, die Gedanken, die er aus einem erleuchteten Geist schöpft, zu den seinigen zu machen. Er soll aber die Prinzipien der Meister fühlen und sie nicht nur auswendig lernen«.

Der Einwand, den seine Gegner ihm machten, die Kirchenmusik dürfte nicht dramatisch sein, werde durch die Schöpfungen von Männern, wie Gluck, Piccini, Gossec, Grétry, Paësiello, Philidor, Anfossi u. a. m. hinfällig. Jeder solle eine Musik machen, wie er sie fühlt. Mit diesen Worten spricht sich Le Sueur das Recht zu, eine nachahmende Musik zu schreiben. Man soll dabei natürlich nicht

1) In dem zu jeder *Fête solennelle* von Le Sueur verteilten Programmbuch.

2) der gelegentlich der Veröffentlichung seines Aufsatzes »*Essay de musique sacrée* .....« gegen Le Sueur erhoben worden war.

über die Grenzen der Musik hinausgehen. Es wäre gewiß verfehlt, wollte man z. B. den Schrei eines Menschen durch Schreie im Orchester wiedergeben. Sagt doch auch Metastasio: »Die Künste dürfen sich nicht zum Sklaven machen in dem Wunsch, die Natur genau nachzuahmen«. Überhaupt besteht nach Le Sueur's Ansicht der Unterschied zwischen der geistlichen und theatralischen Musik darin, daß jene einer Kolossalstatue gleicht, deren Züge, da sie für einen weiten Raum bestimmt ist, begreiflicherweise größer gezeichnet werden müssen, während diese im Vergleich zu der andern gewissermaßen ein Miniaturbild ist.

»Die beiden Künste, Bildhauerei und Musik fallen allein in das Gebiet der Imitation, während die getreue Kopie einzig und allein in das der Malerei hineingehöre«.

»Die Musik kann sich der Natur oft nur nähern; oft läßt sie uns durch ein Gefühl Wirkungen erleben, die denen in uns schon angeregten ähnlich sind. Sie ahmt somit nicht völlig ihren künstlerischen Vorwurf nach. Wenn z. B. der Komponist einen Sonnenaufgang malen will, so soll der Hörer von der Musik sagen können: ich fühle eine Ruhe, eine Frische und ich habe die Empfindung, als wenn ich den Anbruch eines schönen Tages erlebte. Statt also das Objekt selbst darzustellen, was dem Komponisten ja auch unmöglich wäre, weckt er in der Seele des Hörers jene Gefühle, die man bei einem Sonnenaufgang empfinden kann«.

Und derartige Gefühlswirkungen beim Hörer hervorzurufen, ist eine der hauptsächlichsten Intentionen Le Sueur's, die seinem musikalischen Schaffen zum Leitstern wurden.

»Die Musik kann durch ihren Zauber in gewissem Sinne alles malen, z. B. das tiefe Dunkel einer lautlosen Nacht, die helle Pracht eines sonnigen Tages, das furchtbare Toben eines Sturmes und die ihm folgende glückatmende Ruhe, die Schrecken eines unterirdischen Gefängnisses und die Kühle eines tiefen schattigen Waldes. Ohne Zwang kann sie in ihren Melodien die Bewegung, das Fortschreiten, die erhabenen und schwächeren Stellen der Dichtung, ja die Pausen im Vortrage aufnehmen, kann die Vorstellung aller Situationen wecken. Das ist aber besonders ihr Gebiet zu reden, wo die Sprache versagt: eine Schilderung der tiefinnersten Gefühle des menschlichen Herzens zu geben«.

Le Sueur trifft durchaus das Richtige, wenn er sagt, die Musik dürfte nicht dauernd glanzvoll sein. Denn wenn ein Komponist niemals die Trompete zu blasen aufhören lasse, wenn er in den Empfindungen, die er erreichen wolle, keine Unterbrechung anbringe, wenn er nicht Schatten zum Licht setze, wenn er endlich nicht schwächere Stellen zur besseren Hervorhebung des musikalischen Reliefs zeichne, so werde der Hörer bald ermüden. Sein Interesse lasse nach und bald werde er nur noch hören. Le Sueur findet eine Übereinstimmung mit seiner Ansicht in einem Satz Cicero's: »*Negligentia quaedam diligens*«. (Eine Nachlässigkeit kann unter Umständen auch ihren Reiz haben.) Dies trifft ja auch bei vielen Gemälden zu. Der Künstler erlaubt sich oft eine schwächere Farbengebung einzelner Stellen, um andere wichtigere desto deutlicher hervorzuheben.

»Das Objekt der Musik muß stets Nachahmung sein.« Der Zweck der Musik und aller nachahmenden Künste ist nicht der, die Wahrheit selbst zu geben, sondern sich ihr möglichst zu nähern. Alle Gefühle darzustellen gehört in ihr Gebiet und das menschliche Herz ist der Born, aus dem der Komponist unaufhörlich zu schöpfen hat.

»*Omnis motus animi suum quemdam*
*A natura habet sonum*« [1]).

Wir sehen aus all diesen Sätzen, daß Le Sueur sich in jeder Weise für die nachahmende, malende Musik oder Programmusik erklärt. In den folgenden Zeilen gibt er Anweisungen über den Aufbau einer Komposition.

»Es ist notwendig,« sagt er, »die dramatischen Intentionen des Musikers zu kennen, um den durchdachten Plänen einer imitativen Musik folgen zu können.

---

1) Cicero, *De oratore*, III 57.

Aus diesem Grunde ist er gezwungen, sie wegen der Erkenntnis des wohlüberlegten Planes jener Musik zu veröffentlichen. — Wenn man zuerst die Idee eines Malers nicht versteht, so hat man genügend Zeit, sie sich zu überlegen und sich zu suchen, weil sein Bild einem unbeweglich vor Augen steht. Mit der Musik ist es nicht ebenso. Besonders wenn der Komponist sich Mühe gibt, sie fortgesetzt »imitativ« zu machen. Während der Zuhörer die Situation und die Absichten sucht, die gesanglichen und symphonischen Motive vergleicht, ist die Passage bereits vorüber; das musikalische Gemälde entschwindet während der Aufführung und läßt weder Zeit zum Überlegen noch danach zu suchen, was es darstellt. Es ist also von Nutzen, auseinanderzusetzen, warum man die Musik imitativ machen muß und zu erklären wie man dies bewerkstelligt. Wenn das »Wie« und »Warum« genügend entwickelt, wenn alle Intentionen erläutert sind, wenn das musikalische Bild und die Situationen sich zuerst in der Einbildungskraft kundgeben, dann erfüllt die Musik ihre Pflicht und wirkt auf die schon der künstlerischen Erregung geneigten Sinne mit der Freude, die sie schaffen kann«.

»Die Musik beschränkt sich nicht darauf, das Gefühl zu malen, sie ahmt auch Dinge nach, die ihr fremd sind, z. B. das Gemurmel eines klaren Baches; kurz, in jedem Fall findet der Musiker in der Natur sein Vorbild.«

Wir wissen, daß Le Sueur bereits weiter oben (S. 31 unten) sagte, die Musik dürfe die ihr durch ihre Wesenseigentümlichkeit gezogene Grenzen nicht überschreiten. Sie bleibt stets Gefühlssache; was zur Folge hat, daß man nicht immer allen Zügen und Intentionen eines musikalischen Kunstwerkes mit Worten beizukommen vermag. Auf diese Einschränkung einer textbildlichen Deutung will der Verfasser des »*Exposé*« auch hinweisen, wenn er sagt, es sei keine absolute Notwendigkeit, diese oder jene Empfindung einer genauen Wort-Analyse zu unterwerfen. Es genüge doch vollkommen, dass das Herz in einem solchen Falle einen Gefühlseindruck davon habe. »Unsere Seele hat unabhängig von einem wörtlich ausgedrückten ihr schweigendes und eigentümliches Urteil«. Le Sueur glaubt nicht nur, daß die Musik immer malen kann, sondern daß sie es unter günstigen Bedingungen auch mit der größten Energie machen muß. Wenn die Musik nun in gewissen Fällen nichts ausdrücke, so sei das natürlich nicht ein Fehler dieser Kunst, wohl aber des Komponisten. Er erklärt nunmehr, wodurch und inwiefern Kopie und Imitation von einander divergieren. Das Werk des Kopierers sei vollständige Gleichheit mit seinem Modell, das des Imitators dürfte sich ihm nur nähern. Die Produktion des Kopierers müsse in allen Teilen dem Original gleichen, das Werk des Nachahmers nur in gewissen Zügen und zwar in den charakteristischsten, die zur Nachahmung keiner Änderung der von seiner Kunst gebotenen Mittel bedürfen.

Einige Beispiele, an denen er jenen Unterschied mit der strengen Gewissenhaftigkeit eines Lehrers und recht weitschweifig erläutert, dürfen füglich übergangen werden, ohne der Betrachtung der »Darlegung« zu schaden. Es sei nur bemerkt, daß er von einem Bildhauer und von einem Wachsmodellierer spricht.

Im folgenden wirft Le Sueur nunmehr die Frage auf, welchem Musiker man den Vorzug geben würde: einem solchen, der in dem Wunsche, die Natur völlig nachzuahmen, die innerlichen Möglichkeiten seiner Kunst verläßt und z. B. das Trommeln eines Tambours durch einen Tambour oder Geschützdonner durch wirkliche Kanonenschüsse wiedergeben läßt (wie es ja Le Sueur's Worten nach zu schließen bei mehreren *Tedeums*-Aufführungen vorgekommen sein soll) — oder dem, der stets die von seiner Kunst gebotenen Mittel benutzt und in ihrem Bereiche bleibt? Er hält es für selbstverständlich und erwartet dieselbe Meinung auch vom Leser, sich für diesen letzteren zu erklären.

»Wenn also ein Kapellmeister anläßlich des Pfingstfestes die glühenden Gelübde der Verkünder des Neuen Testamentes nachahmen will, so muß er alle Akzente, alle deklamatorische Wandlungen der Gebete eintreten lassen, doch wohl gemerkt, er darf nur die ihnen eigentümlichen musikalischen Akzente benutzen, die die Worte zu illustrieren imstande sind.« ......

»Die gewaltigen Schöpfungen der schönen Künste, können nur die Resultate, die Früchte unserer Empfindungs- und Gefühlskräfte, d. h. des Genies sein. Piron[1]) trifft mit seinen Worten: »»*La Sensibilité fait tout notre Génie*«« durchaus das Richtige.«

»Ein Künstler, der nicht Einbildungskraft sein Eigen nennt, wird vergebliche Anstrengungen machen, auf den Dreifuß der Begeisterung zu gelangen. Er kann aus seinem Inneren nichts herausholen, was nicht schon da ist; er kann nur finden was er besitzt, er vermag nur ein Muster nachzuahmen: die Natur.«

In den folgenden Sätzen begegnet uns wiederum ein Stückchen Kompositionslehre. »Wenn ein Komponist, so wird man fragen, die gewaltige Stimme Gottes auf dem Berge Sinai nachahmen will, woher soll er die Kraft nehmen, dieses wunderbare Ereignis musikalisch auszudrücken? Die Antwort gibt ein lateinischer Dichter: »»*Aut famam sequere, aut sibi conventia fingere*««.«

»Durch den Wechsel von *forte* und *piano*, durch verschiedene Wandlungen eines scharf markierten, lebhaften oder langsamen Rhythmus, durch pathetische oder fröhliche Akzente wird die Musik alle Empfindungen darbieten können, für die ein menschliches Herz empfänglich ist; sie wird durch ihr Organ Schmerzensschreie und freudigen Jubel hören lassen; sie wird stolze und schwache Charaktere darstellen können; sie gibt die Vorstellung von Melancholie, ja sie läßt uns die Empfindung einer tiefernsten Traurigkeit erleben; sie vermag religiöse Furcht auszudrücken und im nächsten Augenblick eine fromme Hoffnung wiederzugeben. Gerade diese letzten beiden inneren Erlebnisse hat der Komponist namentlich bei der Musik des Pfingstfestes anzuwenden, wenn er die »»Ausgießung des heiligen Geistes«« malen will.«

Wir sehen aus diesen Sätzen, daß Le Sueur die schärfste Charakterisierung der einzelnen Personen in der Musik verlangt. Seine Forderung hinsichtlich der Malerei in der Tonkunst erstreckt sich aber nicht bloß auf die Kirchenmusik, sondern auch auf die dramatische. Damit steht er im Gegensatz zu Chabanon[2]). Dieser läßt die tonmalende Musik nur in der Oper zu, also da, wo die Worte oder die Handlung ihr entgegenkommen.

»Der Musiker muß stets die am meisten nachzuahmenden und schönsten Züge eines Gefühlswesens, seien sie auch zerstreut, zusammenbringen, um daraus einen vollständigen und allgemeinen Ausdruck der Menschlichkeit, nicht aber den eines Einzelwesens zu geben.«

Er zieht zum Vergleiche Molière's »Tartuffe« heran. Ein solch einzigartiger Charakter, meint er, könne in Wirklichkeit gar nicht existieren, der Dichter habe nur mit großem Talent und Scharfblick alle möglichen Charaktereigenschaften in der Person seines Helden vereinigt.

Die Musik sei indessen in der Lage, die Natur in ihrer Vollendung und Verschönerung zu geben (?)... Dieselbe Anschauung vom Wesen und von der Macht der Tonkunst finden wir auch bei Wilhelm Heinse (1749—1803)[3]) in seinem Dialog zwischen einer Prinzessin und Metastasio. Dort heißt es nämlich: »Der Dichter macht die Natur vollkommener und der Tonkünstler vervollkommnet sie noch mehr.«

Nach Le Sueur's Anschauung kann und soll also die Musik stets Situationen und Gefühle malen und ausdrücken. Doch bedürfe es dazu des Dichterwortes. Wir sehen hieraus, daß Musik ohne Wort bei dem Kapellmeister von Notre-Dame keine Gültigkeit hat. Infolgedessen vermag er sich auch durchaus nicht für die absolute Musik zu erwärmen. Sie ist für ihn gestalts- und inhaltslos. Genau dasselbe sagt er später (1822) in seinen »*Conseils musicaux*«[4]): »Der Musiker kann nichts ohne die Hilfe des Dichters hervorbringen, die Musik bemächtigt sich der Empfindung der Hörer nur dann, wenn die Dichtung, die Dekoration oder die Mimik

1) Alexis Piron, berühmter Dichter, geb. zu Dijon 9. Juli 1689, gest. zu Paris 1773.
2) Vgl. H. Goldschmidt, Aufsatz in der Ztschr. f. Ästhetik, 1911, Bd. 1.
3) P. Moos, Moderne Musikästhetik in Deutschland, S. 62ff.
4) Boschot, a. a. O., S. 162.

der Schauspieler ihre Empfindungen anregen und ihnen einen fest präzisierten Stoff gegeben haben. Der Poet bietet den Gegenstand dem Geiste dar; Gluck z. B. bewirkt durch seine lebendige Malerei, durch sein nachahmendes Orchester, daß wir den finsteren und schweren Sturm, der Orest's Seele erschüttert, hören und fühlen.«

Auch hier haben wir eine Parallele mit Heinse: »Die Musik und die Poesie sollen sich wie die Teile des Menschen miteinander innig verbinden.«

Im nächsten Kapitel stellt Le Sueur eine Untersuchung über die Frage an, ob die Malerei und die Dichtkunst mächtiger als die Musik, oder ob diese nicht ausdrucksfähiger als die beiden anderen Künste sei.

Es handele sich in erster Linie darum zu wissen, was unmittelbarer zur Seele gelange, Wort ohne Ton oder Ton ohne Wort. Die Musik sei eine allgemein verständliche Sprache. Nicht so die Dichtkunst, die doch zunächst auf eine bestimmte Nation beschränkt sei. Folglich finde die Musik schneller Eingang in die Herzen der Hörer als die Poesie.

Jene Verse des Virgil:

*Continuo ventis surgentibus aut freta ponti,*
*Incipiunt agitata tumescere et aridus altis*
*Montibus audiri fragor, aut resonantia longe*
*Littora misceri et nemorum increbrescere murmur*

in denen der Dichter in so anschaulicher Weise durch die häufige Anwendung von *r* und *s*, das Versmaß und die Skandierung das empörte Meer beschreibe, würden nach Le Sueur's Anschauung noch viel mächtiger durch die Musik zur Geltung kommen und zwar mit Hilfe ihrer Rhythmen, beschleunigten oder gehaltenen Zeitmaßen, sowie durch ihre stark hervorgehobenen Akzente usw.

Die Musik solle aber nicht über die Poesie dominieren, sie müsse vielmehr bestrebt sein, die Dichtung hervorzuheben und zur Geltung zu bringen. Er verweist die jungen Komponisten dabei auf die griechischen Bildhauer, die stets Sorge getragen hätten, die Schönheit der unbekleideten Körper ihrer Bildwerke durch reiche Ausschmückungen zu erhöhen. Auch Heinse verlangt, daß Poesie und Melodie völlig miteinander verschmelzen sollen, so daß man weder die eine noch die andere besonders unterscheiden könne. Wie nicht anders zu erwarten, kommt der Verfasser des *Exposé* zu dem Schluß, daß die Musik unter günstigeren Bedingungen stets ausdrucksfähiger als jene beiden anderen Künste [Malerei und Dichtkunst] sei; denn von einem Gemälde habe man beispielsweise nur einen einmaligen Eindruck, während die Musik die Empfindungen nacheinander und weit intensiver anrege.

Die Musik ist aber auch imstande, den Sinn der Worte zu verstärken, und ihn unter Umständen wesentlich zu modifizieren. — »Wenn ein Kapellmeister z. B. dem *Kyrie* eine passende Musik gibt, so wird er bis dahin den Sinn desselben nicht verändert haben, will er dagegen eigens beim Pfingstfeste die Vorstellung jener großen Ereignisse erwecken, die die Kirche noch heutigen Tags wieder und wieder feiert, und zuerst dieses erhabene Stück hören lassen, das er in den Mund des Jüngerchores legt; beginnt er sodann wieder, um nach einigen Takten von einem zweiten Chor den Choral '*Veni creator spiritus*', der dem Kyrie eingefügt ist, intonieren zu lassen, einen Gesang, den das andächtig lauschende Volk auswendig kennt, wird man da nicht sagen, nicht versichern müssen: daß die Musik des Kyrie nunmehr viel inniger, viel bittender geworden ist, daß also dadurch der Sinn desselben erheblich verstärkt ist?«

Wie wir aus seinen kirchlichen Kompositionen wissen, folgt er mit diesem Prinzip, bekannte Kirchenlieder einzufügen, Bach'scher Praxis, ohne dessen Werke jemals kennen gelernt zu haben.

In dem folgenden Teil behandelt Le Sueur die Proportionen, Kontraste, Wirkungen und Möglichkeiten innerhalb des musikalischen Planes.

»Der Musiker muß auf die Umgrenzung der musikalischen Formen auf das richtige Verhältnis in jedem Teil seines Werkes, sofern es korrekt und fehlerlos

in seiner Anlage sein soll, acht geben. Er wird über Teile, in denen das Interesse nicht so groß ist, schnell hinweggleiten, um an anderen Stellen zugunsten des Werkes zu verweilen. Alles seinem Stoff fremde muß er verbannen und auf den Spuren der Dichter zu schreiten suchen, die ihre ganzen Mittel in dem Augenblicke vereinigen, wo der Höhepunkt sich kundgeben soll.«

Das treffe, so führt er fort, namentlich für die dramatische Musik zu. Die Regel von der Gesetzmäßigkeit eines Werkes hänge natürlich von dem mehr oder weniger vollkommenen Geschmack derer ab, die die Künste pflegen.

Oft höre man die Ansicht, es hebe das äußere Relief eines Tonstückes, wenn der Anfang wenig ergreifend und ohne große Affekte sei, um dann am Schluß die ganze Macht der zu Gebote stehenden Mittel zu einer gewaltigen Wirkung zur Verfügung zu haben. Dem tritt er entgegen; er hält es nämlich für besser, gleich mit vollen Effekten zu beginnen, um sich so der ganzen Aufmerksamkeit des Hörers zu vergewissern, um damit das Signal für große Ereignisse zu geben. Das ist eine Anschauung, die natürlich nicht für allgemein bindend erklärt werden kann. Der Charakter eines Tonstückes bedingt in gewisser Beziehung auch seinen Anfang, und es wäre doch wohl gänzlich verkehrt, wollte man z. B. ein zartes Liebeslied oder eine Serenade mit gewaltigen Akkorden und starken Effekten beginnen.

Le Sueur spricht sodann von der Einführung des Basso continuo beim Rezitativ und meint, der Charakter desselben würde wesentlich durch die Begleitung des Orchesters, das ebenfalls in gewissem Sinne einen Dialog halte, gehoben. Er steht damit also ganz auf Gluck'scher Praxis.

Untersuchungen über »die Wahrheit oder vielmehr Wahrscheinlichkeit des vokalen und instrumentalen Ausdruckes« sind Gegenstand der folgenden Blätter der »Darlegung«.

»Der wahre und für jede Person passende Ausdruck ist eins der ersten und vornehmsten Gebote, die bei der Komposition zu beachten sind, sobald der Plan trefflich erdacht und gut angeordnet ist. Um die Nachahmung der Wahrheit anzupassen, muß man das befolgen, was die Künstler gemeinhin mit dem Worte »*Mœurs*«[1]) bezeichnen.

Hier haben wir abermals eine Stelle, die uns beweist, daß Le Sueur einer Musik ohne Worte kein Verständnis entgegenbringt. (Unter dem Wort ist nicht allein eine fortwährende Textunterlage zu verstehen, sondern es ist in dem Sinne eines Programmes gemeint, an das sich der Komponist beim Schreiben zu halten hat.)

»Ich bin fest davon überzeugt, daß die Musik sehr viel verliert, wenn sie sich von den Worten trennt; will sie z. B. eine Leidenschaft malen, so kann sie nur das Äußere zeichnen, sie bedarf hingegen zu ihrer Vervollkommnung einer wohl charakterisierten und gut akzentuierten Arie, deren lebhafte und kraftvolle Farben nicht irgendeinen zu einer anderen Empfindung gehörigen Ausdruck besitzt; sondern gerade die, die man ausdrücken will. Die Arie: »*Je suis de vous très mécontant*« von Grétry[2]) und jene von Gluck[3]): »*Par un père cruel à la mort condamné*« sind Beweise für meine Behauptung.«

1) J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Bd. I. »*Les Mœurs, partie considérable de la musique de Grecs appéllée par eux Hermosmenon laquelle consistait à connaître à choisir le bienséant en chaque genre, et ne leur permettait pas de donner à chaque sentiment, à chaque objet, à chaque caractère toutes les formes dont il était susceptible; mais les obligait de se borner à ce qui était convenable au sujet, à l'occasion, aux personnes, aux circonstances. Les Mœurs consistaient encore à tellement accorder et proportionner dans une pièce toute, les parties de la musique, le mode, le temps, le rhythme, la mélodie et même les changemens, qu'on sentit dans le tout une certaine conformité qui n'y laissât point de disparate, et le rendit parfaitement un. Cette seule Partie, dont l'idée n'est pas même comme dans notre musique, montre à quel point de perfection devait être porté un art où l'on avait même réduit en règles ce qui est honnête, convenable et bienséant*«.

2) Ariette der Agathe aus: *L'Ami de la Maison*, Comédie en trois actes (vgl. Gesamtausg. der Werke Grétry's).

3) *Iphigenie in Aulis.*

»Die Gefühle und ihr Ausdruck vermöchten auch durch die Materie erregt zu werden, z. B. durch einen Fluß, der mit starkem Brausen von einem hohen Felsen herabstürze.«

Es folgt eine Anweisung, wie ein Komponist einen Seesturm musikalisch schildern könne. Zu gleicher Zeit, wo die Instrumente hauptsächlich schnelle Läufe, von unten nach oben und umgekehrt, die die Bewegungen der Wellen trefflich charakterisieren können, zu spielen haben, hat auch der Chor durch seinen Gesang das laute Getöse auszudrücken. Die Schärfe der Zeichnung hänge begreiflicherweise von dem Empfinden eines jeden Musikers ab. Einer, der fast nichts empfinde, werde es auch durch eine gewisse Kälte in der musikalischen Darstellung fühlen lassen; derjenige dagegen, dem dieses mächtige Schauspiel zugleich eine ehrfürchtige Scheu vor der Majestät der Gottheit einflöße, werde gerade diese Empfindungen durch einen Chor geistlichen Charakters darzustellen suchen, während die Instrumente lediglich den Seesturm zu malen haben.

Seine Neigung zu J. Jacques Rousseau, dessen Werke über Musik er gründlich studiert hat, dürfte man wohl auch aus folgenden Sätzen ersehen können, die er den eben angeführten Untersuchungen anfügt:

»O Gefühl! Heiliges Feuer, das die Gottheit selbst entfacht, die du dein Licht in die dunkelsten Wege trägst, dem Auge des Volkes die zarten Geheimnisse der Kunst entziehst .... die du die göttlichen Samenkörner keimen läßt, welche die Kunst zur Reife führt, leite mich . . .!«

Das sechste Kapitel des dritten Teils der Darlegung handelt von der Schönheit des vokalen und instrumentalen Ausdrucks.

»Man muß nicht allein jeder Person den ihr zukommenden Akzent geben, sondern um zur Schönheit des Ausdrucks zu gelangen, den betreffenden Personen, die man handeln oder sprechen läßt, auch einen ihrer Stellung entsprechenden Charakter verleihen; also dafür beispielsweise einen majestätischen Ton für einen König, für einen Hirten dagegen einen weichen und einfachen.«

Le Sueur verfolgt die Konsequenzen der Charakterisierung noch weiter, er meint nämlich, der Ausdruck eines und desselben Gefühls von zwei Personen von verschiedenen Rang oder Charakter müsse auch in der musikalischen Darstellung eine fühlbare Differenz aufweisen. Er gibt dazu folgendes, recht bezeichnendes Beispiel:

»Man wird in gleicher Weise den Zorn eines Monarchen, wie den eines Bauern erkennen; jedoch sind sie in der Äußerung ihrer Erregung voneinander verschieden; das innerliche Gefühl der Überlegenheit und der hohen Stellung läßt einen gewissen Zug von Größe in der Art der Zorneskundgebung des Monarchen zurück, wogegen der Bauer seiner Erbitterung natürlich auch kräftigere und rohere Worte verleiht. Auf die Musik angewendet, heißt das: Der Komponist hat die Erregung beider etwa auf folgende Weise zu malen: Durch eine große Zahl rascher Läufe in den Streichern von oben nach unten und umgekehrt in einem beschleunigten und straffen, bald durch langsamere Passagen, ja bisweilen durch Pausen unterbrochenen Rhythmus, dem dann plötzlich wieder heftige Erschütterungen, z. B. durch Oktaven-Tremolos in FF zu folgen haben. Es muß aber auch dafür gesorgt werden, diesen Sturm durch ein breites, imposantes, stark betontes Motiv als unisono in Geigen und Bässen überragen zu lassen, und während die schnellen Sechszehntel-Figuren und die aufgeregten Passagen in den Streichern die Vorstellung der größten Zügellosigkeit geben, wird jenes Motiv, das sich durch das ganze Stück fortzupflanzen hat, die Empörung zurückhalten zu wollen scheinen. Auf diese Weise kann der Hörer stets das majestätisch Erhabene, wie das rein Menschliche empfinden.

Der Zorn des Bauern hingegen darf nur durch einen fortgesetzten Aufruhr in den Instrumenten gemalt werden; es wird ein wütender Sturm sein, der keine Ruhe eintreten, eine finstere Nacht, die keine Helle in das Dunkel dringen läßt, als höchstens den Schein eines furchtbaren inneren Feuers. Eine schnelle Passage darf nur durch eine noch bewegtere und heftigere ersetzt werden.«

Diese Kompositionsanweisung ist ebenso interessant, wie wichtig und charakteristisch für Le Sueur's Anschauung von der imitativen Musik. Es wird am Schluss der Betrachtung des *Exposé* noch näher hierauf eingegangen werden.

Der Kapellmeister von Notre-Dame spricht alsdann beiläufig von der Musik der Nachbarvölker. Wenn er nun sagt, sie entspräche dem Volkscharakter, so trifft er damit ja das Richtige; allein es ist zum mindesten höchst sonderbar, wenn er meint, die Deutschen hätten eine große Erschütterung, eine starke und lärmende Musik nötig, um bewegt zu sein ... die empfindsamen Italiener würden durch eine solche Musik zu erregt sein, infolgedessen hätten sie eine viel sanftere, deren feiner Ausdruck wiederum eine geringe Wirkung auf die Leute an der Donau ausüben würde.... Die Engländer hätten eine steife, ernste, ihrem Charakter angemessene Musik, ... eine etwa die Mitte haltende müßten demnach die Seine-Anwohner haben, da sie ja gewissermaßen die Mitte der benachbarten Nationen darstellten, sowie in der Art und Weise ihres Fühlens und Denkens.

Le Sueur verweist seine Schüler mit allem Nachdruck auf das Studium der alten Musikwerke, auf Männer wie Hans Leo Hassler, Hasse, Graun, Pergolese u.v.a., die in der Schönheit und der Richtigkeit des musikalischen Ausdrucks so Hervorragendes geleistet hätten.

Den polemischen Charakter des *Exposé* können wir aus einer Rede ersehen, die der Verfasser Pergolese in den Mund legt, um auf diese Weise die Kompositionen seiner Zeitgenossen sarkastisch kritisieren zu können.

»Ich finde sie noch ganz wieder,« so läßt er Pergolese sprechen, »diese schöne Natur in den unsterblichen Werken einer großen Zahl tüchtiger Komponisten. Doch wie sie jetzt erkennen unter all denen, wo man sich zu bemühen scheint, sich von ihr zu entfernen, oder doch wenigstens sie mit einer Menge von Beiwerk und Schmuck, derer ihre Schönheit nicht bedarf, zu überhäufen? Was sollen diese tausendmal in den Gesängen wiederholten Worten sagen, die alle einen einzigen Charakter und nur verschiedene Akkompagnements haben?... Was soll diese Ouverture als Einleitung zu einer lustigen Handlung? Was bedeutet diese lebhafte, lustige Ouverture zu Anfang eines tragischen Ereignisses? Was diese Arien mit endlosen Läufen, in denen der Sänger, der einen König darzustellen hat, nichts als eine stimmliche Kraftleistung zeigt, da wo ich doch majestätische Akzente hören müßte? Ja, ich höre in dem Vokalteil tragische Wendungen, während die Instrumente einen Charakter der Freude markieren. Was ist aus den ausdrucksvollen Unterhaltungen eines jeden Instrumentes geworden, die durch ihre Ähnlichkeit mit der Situation nur bestrebt waren, dem Gesang eine höhere Klarheit zu geben, ihm einen größeren Reiz zu verleihen und seine Wirkung zu verstärken. Wo sind sie hingekommen, die wahrhaften und kraftvollen Akzente, die alle Schattierungen der Leidenschaften auszudrücken imstande waren...?«

Le Sueur ist hier zweifellos ein wenig zu weit gegangen; denn die Anschuldigungen, die er gegen die Musik seiner Zeitgenossen (denn diese ist gemeint) erhebt, entsprechen bekanntlich keineswegs den Tatsachen. Wir müssen aber diese Worte dem leidenschaftlichen und nach hohen Zielen strebenden Künstler zugute rechnen; denn seine Stimmung war zur Zeit, als er den *Exposé* schrieb, recht gereizt.

Im letzten Abschnitt behandelt er endlich die »Eleganz und die Anmut im vokalen und instrumentalen Ausdruck«.

Er stellt die uns bereits bekannte Forderung, haushälterisch mit den musikalischen Mitteln umzugehen, wiederum auf und ergeht sich in ausführlichen Beispielen. Einige davon mögen zitiert werden:

»Wer die Kunst versteht, in angenehmer Weise liebenswürdige Akzente mit pikanten Wendungen, Gesänge freundlichen Charakters mit leidenschaftlichen Bewegungen abwechseln zu lassen, der wird das Interesse des Hörers stets für sich haben.«

Le Sueur hat eine durchaus richtige Anschauung, wenn er behauptet, das Feuer

der Begeisterung erlösche in den Hörern nicht, wenn man gewissermaßen stets zwei Charaktere hören und empfinden lasse; überhaupt seien Abwechslungen und Gegensätze, eine vornehme, sich dem Charakter der Musik anpassende Verschiedenheit, die sichersten Mittel, die Aufmerksamkeit wach und die Langeweile fernzuhalten. Wer zum klaren Sonnenschein im richtigen Verhältnis zueinander Schlagschatten setze, von dem wird man dasselbe sagen können, wie von dem Princeps der lateinischen Dichter:

»*Molle atque facetum*
»*Vergilio annuerunt gaudentes rure Camenae*[1]).«

Er will damit sagen, die Kontraste dürften nicht wahllos hierhin und dorthin gestellt werden. Ihre Anordnung müsse in einem bestimmten logischen Zusammenhang stehen, die Schattierungen je nachdem stärker oder schwächer sein. Ein musikalisches Werk bedürfe einer ausgeprägten Interpunktion, gerade so wie eine gute Rede. Der leichte, elegante Fluß der Melodik werde sofort gestört, wenn eine Phrase mit der ihr folgenden nicht logisch zusammenhinge.

»Die Komponisten haben immer Sorge dafür zu tragen, daß sich musikalische Perioden vorzubereiten haben und zwar derart, daß zwischen ihnen keine unangenehme Trennung fühlbar wird. Man darf nie das Ende eines Gesangstückes, das einen markierten Rhythmus besitzt, mit dem Beginn eines andern direkt verbinden, das einen entgegengesetzten Charakter hat, sondern es gilt, hier einen Mittelpunkt zu formulieren, der die Eigenschaften des Endes des einen und des Anfangs des anderen in sich vereinigt.

Eine vom Orchester begleitete Gesangsperiode muß sich anmutig in das Ritornell der andern, die sie voneinander trennt, einfügen. Es ist durchaus notwendig, die musikalischen Phrasen mit den Hebungen und Senkungen der Poesie in Übereinstimmung zu bringen und es bedeutet einen Fehler des Komponisten, wenn er einen Akzent im Vermaß mit einem unbetonten Taktteil zusammenfallen läßt.«

Mit großem Nachdruck fordert er die Einheit zwischem dem Rhythmus der Dichtung und dem der Melodie, wobei er auf die flüssige ebenmäßige Deklamation in den Werken der italienischen Gesangskompositionen als treffliche Muster hinweist.

»*Pourquoi notre langue déjà si riche de tant de chefs-d'œuvres litéraires, n'aurait-elle pas aussi son rhythme poëtique particulier au chant, et préparé pour la mélodie vocale qu'il doit recevoir? . . . . . Il faut aussi créer en France un rhythmopée poetique, susceptible de se marier sans peine avec la rhythmopée musicale, sans quoi il n'y a point de chant parfait! . . . .*«

Recht interessant ist seine Ansicht von einem Dichterkomponisten; sei doch gerade dieser der glücklichste in seinem Schaffen. »O! wenn es dem Musiker gegeben wäre, sich selbst seinen Text zu schreiben. Gott! was könnte er nicht alles erreichen! Welch weites Feld, welch fruchtbare Mine, aus der man noch nicht schöpfte! Welch' große Stoffe! Welch ungeheures Feld, in das noch kein Künstler gedrungen ist. Und endlich! welch überraschende Wirkungen weit über die menschliche Phantasie hinausgehend! . . . . . .«

»Soll z. B. ein freudiger Ausdruck erreicht werden, so kadenziere man den Gesang von zwei zu zwei Takten, wobei einzig und allein der Rhythmus oder die Notenwerte eines jeden Taktes zu variieren sind; auf diese Weise wird die Empfindung der Freude erreicht werden. Will man dagegen ein pathetisches Gefühl zum Ausdruck bringen, so ist von vier zu vier Takten zu kadenzieren und eine der Situation entsprechende leidenschaftliche Empfindung wird erreicht; cf. Piccini: ‚*Ah, que je fus bien inspiré*‘ . . .«

Es erscheint doch recht fraglich, ob eine solche Kadenzierung, wie Le Sueur sie vorschreibt, ein freudiges oder leidenschaftliches Gefühl erreicht. Hingegen ist der Ansicht, eins der besten und wirksamsten Mittel für den schönen Ausdruck bedeute eine Nachahmung der Bewegungen der Deklamation, unbedingt beizu-

1) Horaz. Sat. I, 10, 44 f.

pflichten. Der Verfasser der »Darlegung« führt zur Bekräftigung seiner Annahme folgende Arie Gluck's an: »*Ah, mon ami, j'emploie ta pitié*«.

Oft versuche auch der Rhythmus den Ausdruck zu verstärken, beispielsweise in der Arie von Gluck: »*Par un père cruel à la mort condamné*«. Die Permanenz desselben Rhythmus — ein 4/4 Allegro-Takt zu einem im anapästischen Vermaß gehaltenen Text — scheine die Akzente dieses tiefempfundenen Gesanges der Iphigenie noch schmerzlicher zu machen; was als Beweis dafür gelten könne, daß der Schmerz in gewissen Situationen auch durch ein lebhaftes Tempo dargestellt zu werden vermag, obschon er andererseits auch in einem langsamen Zeitmaß seinen Ausdruck finden könne, wie man es bei dem herrlichen Duett, mit dem das *Stabat mater* von Pergolesi beginnt, sehe, gleichfalls bei dem von Haydn, endlich in verschiedenen Stücken der berühmten Totenmesse von Gossec.

Am Schluß seines theoretischen Werkes gibt Le Sueur noch die Anweisung, wie ein Sonnenaufgang musikalisch dargestellt werden könne.

»Das Orchester male die Ruhe der Natur bei ihrem Erwachen durch gehaltene Akkorde, weiche und fast einförmige Akzente, ein ruhiger Rhythmus gibt den Tönen das Leben, und wie von ferne ist die später auftretende Melodie anzudeuten. Wer über einen Chor verfügt, muß in ihm die Gefühle malen, die man in diesem Augenblick erlebt; ein sanfter, inniger Gesang hat zu ertönen, der eine gewisse Freudigkeit des menschlichen Herzens ausdrückt .... doch jetzt hat sich die Sonne erhoben, alle Nebel sind verschwunden, und die ersten Strahlen fallen vergoldend auf die Natur.... Hier muß das Orchester nunmehr die ruhige, sanfte Bewegung mit einem beschleunigteren Zeitmaße vertauschen, die Melodie hat nach und nach hinreißender und prächtiger zu werden. In den Flöten z. B. glaubt man das Gezwitscher der aus ihrem Schlummer erwachten Vögel zu hören, in den tieferen, wie Oboen und Klarinetten, die rührende einfache Melodie der Schalmei des Hirten, der sein Morgenlied bläst. In dem Murmeln der Geigen und Bratschen glaubt man das Rauschen der Wiesenbächlein wiederzuerkennen, die Celli und Bässe halten eine männlich starke und volle Harmonie aus, die eigens die Vorstellung von diesem majestätischen, durch den Aufgang des Tagesgestirns hervorgebrachten Ganzen erwecken soll. Die prächtige Melodie im Chor sei fähig, in zarter wie eindringlicher Weise zum Hörer zu sprechen, da sie ihm den Eindruck der Frische und des köstlichen Zaubers des beginnenden Tages verleihen soll. Nach immer höherem Anschwellen der Tonmassen hat ein Chor, zum Lobe des Herrn, in der gesamten Vereinigung aller Instrumente in breit und mächtig ausgehaltenen Akkorden diese Musik zu beschließen.«

Der Kapellmeister von Notre-Dame gibt hiermit eine Vorschrift, die in jedem neuzeitlichen Lehrbuch der malenden und nachahmenden Komposition stehen könnte. Mit einer nochmaligen Mahnung an die jungen Komponisten, sich stets die Natur zum Vorbilde zu machen, und sie immer und immer zu studieren beendet Le Sueur seine so interessante Abhandlung.

»*Ingeniorum monumenta quae saeculis probantur!*

Jene Worte des Quintilius, die Le Sueur den Schlußbemerkungen seines Buches anfügt, sollte er nicht für sich in Anspruch nehmen können, er, der so ernst und mit so hohen Idealen seinem Beruf als Musiker entgegenkam! Wohl war er zu Lebzeiten ein hochgeschätzter und geehrter Komponist, allein seine Werke sollten ihn nicht mehr als dreißig Jahre überleben[1]). Die jungen Meister der Schule von 1830, unter ihnen insonder-

1) Freilich wurde i. J. 1907 von der *Société des instruments anciens* in Berlin, Paris und Petersburg ein Werk »*Une fête à la cour des miracles*«, das sich Napoleon I. im Palast Menus-Plaisirs vorspielen ließ, aufgeführt, desgleichen im Gießener Konzertverein. Z. d. IMG. IX.

heit Hector Berlioz, verdunkelten mit ihren Kompositionen die ihres alten Lehrers und Freundes Le Sueur!

Daß auch dieses Werk seinen Schriftenkrieg verursachte, war ganz natürlich. Eins der zahlreichen Pamphlete, das ihn besonders heftig angriff, veranlaßte Le Sueur zu einer kurzen Entgegnung. In der anonymen Broschüre »*L'Isle des Chats Fourrés*« (Die Insel der Pelzkatzen) erreichte die Schmähung des verdienten Kirchenkapellmeisters ihren Höhepunkt. Seine Antwort lautet folgendermaßen [1]):

»Ich tue jenen, die ein Vergnügen darin finden, auf meine Werke Schmähschriften drucken zu lassen, kund, daß ich ihnen nicht mehr antworte, 1) weil sie anonym schreiben, 2) weil ich die Zeit, die ich brauchen müßte, um ihnen zu antworten, besser anwenden kann, nämlich um Arbeiten zu machen, die scheinbar dem Publikum bis jetzt gefallen haben. Die Gedanken jener Werke, die schon erschienen sind und Anstoß erregten, können nicht ruhig gedeihen und fortwirken. Sie führen Kämpfe herbei und vermehren die Widersprüche. Ich habe keine Zeit, mich dieser Art von Fechtkunst auszuliefern. Dies ist eine Arbeit, der ich mich weder durch Übung, noch durch Charakteranlage geneigt fühle. Das Geschrei, das sich am lautesten hören läßt, und die Sophismen, die am kühnsten ausgesprochen werden, sind in den Augen der Menge häufig die einzigen, bisweilen die besten Gründe; schließlich ist es ein Handwerk, das, da es meistenteils in Beleidigungen ausartet, entweder zu große Gleichgültigkeit, sie zu erleiden, oder zu viel Grobheit, sie zurückzuweisen, erfordert.«

Daß Le Sueur mit diesen Worten die Neider und Schmäher nicht zum Schweigen brachte, ist ja ganz erklärlich. Er mußte noch mehr über sich während seiner Künstlerlaufbahn ergehen lassen.

So sonderbar uns manches, z. B. die langatmigen Perioden und der bisweilen unbeholfene Stil, sowie die vielen lateinischen Zitate in diesem *Exposé* anmuten mögen, so diskutabel die Betrachtungen, z. B. über die Verwendung des Rhythmus der Griechen — er wußte doch damals von der Musikübung im Altertum viel weniger als wir — auch sein mögen, wir erkennen daraus nicht allein sein ernstes Wollen und seine gründliche Bildung. Die »Darlegung« ist vielmehr wegen der darin gebotenen Kompositionsanweisungen und der weiten Ausblicke auf die Musik der Zukunft von hoher Bedeutung.

Wenn Le Sueur immerhin dieses Werk in enger Verbindung mit den Programmbüchern zu seiner Kirchenmusik geschrieben hat, so will er den Text doch ganz allgemein auf die Musik bezogen wissen, wie er ja auch selbst sagt: »Die Komponisten sollen meine Anweisung auf jede Musik ausdehnen«. Das erhellt ferner aus den zahlreichen Hinweisen auf Gluck, Philidor, Grétry, Gossec u. a. und deren dramatische Werke. Es ist jedenfalls erstaunlich, daß er sich als kaum 27jähriger Mann so klar über die Grundlagen seiner Musik war. Die Arbeit trägt zugleich den Stempel eines kühnen und großen Geistes. George Servières [2]) sagt:

»Sie drückt die Gedanken aus, die sich mehr an die dramatische als an die kirchliche Musik anlehnen. Sie gibt Ratschläge über die Art und Weise, einen Stoff zu behandeln, über die Angemessenheit des Ausdrucks hinsichtlich des Alters und des Charakters einer Person.«

Denken wir doch an Stellen, wo Le Sueur die Anweisung gibt, wie man »die gewaltige Stimme Gottes auf dem Berge Sinai« darzustellen hat, wie

1) Fouque, a. a. O., S. 48.
2) *Les Oratorios de J. F. Le Sueur.*

ein Sonnenaufgang zu malen ist, was er über die musikalische Zeichnung der Zornesäußerungen eines Königs und eines Bauern sagt; vergegenwärtigen wir uns die Überschrift jenes Kapitels: »Man muß nicht allein jeder Person den ihr zukommenden Akzent, sondern . . . den betreffenden Personen auch einen ihrer Stellung entsprechenden Charakter geben«; jene des vorhergehenden Kapitels über den Ausdruck der Empfindungen bei der Pfingstmusik; hören wir, was er z. B. über die Darstellung der Klagen der hl. Magdalena sagt[1]), »sie dürfen nicht ausgedrückt werden, wie man den Schmerz der Venus oder den Tod des Adonis malt, die Klagen Magdalenas dürfen auch nicht durch solche musikalisch dargestellt werden, wie man sie einer einfachen Frau in den Äußerungen ihrer Trauer gäbe«; denken wir also an derartige Stellen und übertragen sie auf die symphonische Musik, so werden wir nicht zu weit gehen, wenn wir sagen, daß Le Sueur die Programmusik seines Schülers Berlioz wesentlich beeinflußt hat. Wie auch Boschot[2]) richtig bemerkt:

»Wenn man sucht, woher die Keime stammten, die ihre Früchte in den Werken unseres Romantikers hervorbringen, kann man nicht den befruchtenden Samen vergessen, den Le Sueur auf das junge, nach künstlerischer Produktion so sehr begierige Genie fallen ließ; Le Sueur, der Musiker und insonderheit der Theoretiker«.

Die Zeit vom Sommer des Jahres 1786 bis zum Herbst des nächsten war für den Kapellmeister von Notre-Dame außerordentlich anstrengend gewesen. Vier große Oratorien hatte er komponiert und zu jedem von diesen ein Programmbuch geschrieben, welch letztere eine Erweiterung erfahren, eben als die »Darlegung einer einheitlichen und nachahmenden Musik« veröffentlicht worden war.

Mit der Komposition war es jedoch nicht allein getan.

Le Sueur dirigierte selbst und hatte auch sämtliche Proben zu leiten, die ihm begreiflicherweise große Mühen und Aufregungen bereiteten; denn es war wahrlich kein leichtes Stück, hundert Musiker in Zucht und Ordnung zu halten. Dazu lag es ihm ob, die Stimmen für Chor und Orchester selbst auszuschreiben. Die Musiker weilten häufig den ganzen Tag während der Proben zu den großen Festlichkeiten im Notre-Dame-Kapitel, und dem Komponisten, der für sie zu sorgen hatte, fiel obendrein noch die Aufgabe zu, Konferenzen mit dem Bruder Küchenmeister abzuhalten[3]). Abbé Talon, ein Freund Le Sueur's, erzählt, jener habe sich die letzten 14 Tage vor dem Himmelfahrtsfeste selten mehr als ein bis zwei Stunden Schlaf des Nachts gegönnt[4]). Zerstreut und in geschäftlichen Dingen von großer Unerfahrenheit, wie es ja bei einem Künstler meistens zu sein pflegt, passierte es ihm, gezwungen durch die großen Ausgaben, die die Unterhaltung der Musiker nötig machte, daß er über seine ihm zur Verfügung stehenden Geldmittel hinausging und Schulden zu machen sich ge-

1) Servières, a. a. O.
2) *Jeunesse d'un Romantique*, S. 177.
3) Fouque, a. a. O., S. 66.
4) *France musicale* v. J. 1840.

nötigt sah. Was wollte denn auch eine jährliche Summe von 2400 Livres gegenüber jenem Aufwand bedeuten! Sein ehemaliger Mitschüler, Abbé Tiron, tritt der Behauptung, Le Sueur sei sehr genügsam gewesen, schroff entgegen; vielmehr habe er auf großem Fuße gelebt[1]).

Überaus charakteristisch für unseren Kapellmeister ist folgende Anekdote, die der Graf Perault erzählt: Eines Tages bestellte Le Sueur in einem vornehmen, der Notre-Dame benachbarten Restaurant ein splendides Frühstück für 20 Personen. Der Meister, der zur bestimmten Stunde dort zu speisen pflegte, betrachtete am fraglichen Tage verwundert die Vorbereitungen der Kellner und fragte endlich erstaunt: »*Pour qui ces rôtisseurs, ces pages et ces écuyers?*« . . . Er hatte nämlich ganz vergessen, jemanden einzuladen[2]).

Le Sueur hatte am 16. Februar 1787 einen Wechsel auf 342 Livres unterschrieben, welche Schuld er am 15. Mai 1788 zurückzuzahlen hatte. Er kam jedoch seiner Verpflichtung nicht nach, obschon der Wechsel prolongiert worden war. Am 18. April 1788 erhielt er, der bereits auf dem Landsitze des Grafen Champigny weilte, das Urteil der Handelskammer, allein erst nach einer erneuten Klage vom 27. Mai 1790 [oder 1791?][3]) eines Kaufmanns Lacley, an den Duport den fälligen Wechsel kurze Zeit vorher (am 8. Mai) weitergegeben hatte, bezahlte Le Sueur seine Schuld[4]).

Die gewaltigen Anstrengungen im Dienste der Hauptkirche von Paris hatten der Gesundheit Le Sueur's begreiflicherweise nicht zum Vorteil gereichen können. Es war im Sommer des Jahres 1787. Die Ferien haben begonnen und der Kapellmeister begibt sich zur Erholung nach Amiens. Diese Reise sollte für ihn verhängnisvoll werden. Vorerst wird ihm jedoch eine große Ehrung zuteil, indem er »einstimmig und durch Zuruf zum Ehrenmitgliede der Akademie der Wissenschaften und schönen Künste von Amiens« ernannt wird[5]). Das war am 25. August 1787.

Da kommt ihm der Gedanke, eine Reise nach England zu machen, um dort durch Aufführung einiger seiner Werke seine zerrütteten Finanzen wieder in Ordnung zu bringen. Er schreibt dem Kapitel von seinem Vorhaben und bittet zugleich um längeren Urlaub. So ist denn der Augenblick gekommen, wo sich seine Feinde an ihm rächen können. Die Mehrzahl der Mönche stand ihm gegnerisch gegenüber, ihnen voran ja auch der Erzbischof selbst.

---

1) *France musicale*, 1840.

2) Fouque, a. a. O., S. 67 . . . Alexandre-Gaspard de Feuillasse, Vicomte de Perault, bedeutender Agronom (Notiz aus dem *Grand Dictionnaire*).

3) Die letzte Zahl war unleserlich.

4) Unter den Archiven der L. S. betreffenden Papiere der Conservatoire-Bibliothek fand der Verf. auf einem unscheinbaren kleinen Zettel das Urteil der Handelskammer über jene Wechselschuld, dem die übrigen Notizen hierüber entnommen sind.

5) Das Dokument befindet sich unter den Papieren Le Sueur's in den Opernarchiven.

Gelegentlich einer Auseinandersetzung Le Sueur's mit dem Chordirektor des Ordens über die Kosten, die die Aufführung seiner Musik beanspruchten, waren beide hart aneinandergeraten.

Der Chordirektor machte ihm den Vorwurf, der große Aufwand für Chor und Orchester bringe das Kapitel dem Ruin nahe. In seiner Künstlerehre gekränkt und empört über dieses Zeichen armseliger Knickrigkeit und kleinlichen Neides erwiderte Le Sueur scharf:

»*Ces frais ne ruineront pas Le Sueur qui les paiera, si vous ne les payez point.*«

»*Monsieur, ne prenez pas le ton si haut! Un simple maître de mon église, est bien osé de me parler ainsi. — Sachez l'énorme différence qu'il y a entre vous et moi*« setzte er hochmütig hinzu.

»*Elle est énorme, en effet!*« replizierte Le Sueur ironisch, »*car le ,simple' maître de chapelle doit la place qu'il occupe à ses veilles, aux suffrages unanimes de tous les membres du chapitre, d'après un concours public et solennel*[1]). *Monsieur D . . . B . . . doit la sienne à ses sollicitations et à volonté momentanée d'un seul homme!*«

Sprach's und ließ den verblüfften Mönch stehen.

Diese »Unterhaltung« war begreiflicherweise nicht dazu angetan, seine Stellung zu den gegnerischen Ordensherren zu verbessern, und das Unglück wollte es, daß gerade die Freunde und Beschützer Le Sueur's, die zum Orden jener Kirche gehörten, die Sommerzeit fern von Paris verbrachten.

Über den Sitzungsbericht des Kapitels vom 7. September 1787 wird folgendes berichtet[2]):

»*Lecture faite d'une lettre écrite d'Amiens par le Mr. Le Sueur, maître de Musique de l'Eglise de Paris en date du 3 de ce mois, par laquelle il annonce à Messieurs un voyage hors du royaume qui doit le rendre absent pour longtemps et qui est un abandon réel de sa place. Messieurs ont en conséquence déclaré la dite place vacante, et on arrête qu'il sera procédé incessamment à l'élection d'un autre maître de Musique.*

*Signé Montague, Dec.; Delon, Cam.*«

Alle Versuche Le Sueur's, der natürlich gleich von der Entscheidung des Ordens in Kenntnis gesetzt wurde, ihn in seiner Stellung zu belassen, fruchteten nichts. Am 17. November wandte er sich abermals an die Mönche mit dem Ersuchen, ihn wieder in seine Funktionen als Kapellmeister einzusetzen, wobei er zugleich an die Nachgiebigkeit des Kapitels appellierte. Die Antwort war eine glatte Zurückweisung[3]).

---

1) Ducancel, a. a. O. S. 21. — Obwohl Le Sueur hier selbst von dem stattgehabten Bewerb spricht, so neigen wir doch der Ansicht zu, daß ein solcher nicht stattfand. Das Fehlen einer Notiz über einen derartigen Vorgang in den Archiven des Domkapitels spricht für unsere Annahme.

2) *Archives nationales.*

3) Abbé Chartier und Abbé Meuret, *Le Chapitre de Notre-Dame.* Paris 1897 u. 1904.

Eine Freude hatte der verzweifelte junge Musiker; dem Domkapitel wurde es sehr schwer, einen Ersatz für Le Sueur zu finden. Mehrere Organisten, an die ein Ruf ergangen war, lehnten ab. Sie wollten nicht die Stelle eines so hoch geschätzten Menschen und Musikers, der zu Unrecht aus seinem Amt entfernt worden war, annehmen.

Am 24. September schien es dem Kapitel gelungen zu sein, Hérisse, Chordirektor an der Kirche von Orleans, als Kapellmeister zu verpflichten. Jener wollte unmittelbar nach dem St. Martinstag — Allerheiligenfest (1. November) — den Posten an Notre-Dame übernehmen, inzwischen erfuhr er jedoch, unter welchen Umständen Le Sueur seines Amtes verlustig gegangen war; er hatte den feinen Takt, sofort um Anullierung seines mit dem Kapitel der Hauptstadt getroffenen Vertrages zu bitten und zwar noch vor dem eben erwähnten Gesuch Le Sueur's. Der Grund, den Hérisse angab, ihm seien große Vorteile in Orleans geboten worden, war natürlich nur ein Vorwand; denn auch er war empört über die schimpfliche Behandlung des ehemaligen Kapellmeisters [1]).

So zogen sich die Verhandlungen bis zum Beginn des nächsten Jahres hin. Das Domkapitel wandte sich nunmehr an Vouillemont, Kapellmeister der Kathedrale zu Amiens, der sich auch in einem am 1. März 1788 an die Intendanz der Musik von Notre-Dame gerichteten Brief zur Annahme der Musikmeisterstelle verpflichtet. Kaum einen Monat später waren die Mönche abermals um eine Enttäuschung reicher; in der Sitzung des Kapitels vom 2. April wurde nämlich ein Schreiben des Vouillemont verlesen, in dem er bittet, ihm sein Wort zurückzugeben.

Andere Versuche des Ordens hatten das gleiche Schicksal. Ebenso scheiterten die Unterhandlungen mit den Kapellmeistern: Le Chantre, Lucas und Revienne. Der fortgesetzten vergeblichen Bemühung überdrüssig, beschließt man endlich, Guillimont Dugué, »*bénéficier prêtre*« und ehemaligen Kapellmeister der Hauptkirche zu Paris die Sorge über den Chor zu geben und »*d'y battre la mesure toutes les fois qu'il en sera besoin*«. Die Herren vom Kapitel scheinen demnach eine eigenartige Auffassung von dem Wesen des Kapellmeisterberufes gehabt zu haben. Der Kapitelsekretär, Herr Bue, ein tüchtiger Musiker, der Le Sueur vertreten hatte, wurde beauftragt, »den Chorknaben die Musik und die Komposition beizubringen«. Diese »wichtigen« Entscheidungen wurden am 2. April getroffen.

Die kurzsichtigen Mönche waren ja froh, den alten Brauch in der Musik wieder herstellen zu können, da sie sich ja damit den Anstrengungen ihres Geldsäckels enthoben sahen. Sie betrauten ihren alten Dugue

1) Die Notizen über Hérisse, wie über die anderen für die vakante Stelle an N. D. berufenen Musiker sind gleichfalls den in den *Archives nationales* aufbewahrten Dokumenten des Domkapitels entnommen.

damit, »wie üblich, das *regina* und die Motette zum heiligen Samstag mit Instrumentalbegleitung[1]), dagegen die Messe und die Vespern des Ostertages *sans Symphonie* singen zu lassen[2]).

Fétis zufolge wurde eine — zweifellos von den Mönchen verfaßte — anonyme Schmähschrift gegen Le Sueur veröffentlicht, die seine Redlichkeit in ein sehr schlechtes Licht stellte. Das Pamphlet hatte den ominösen Titel:

*»Dessert des Plats de son métier que M. Abbé L . . . a fait servir à Son Monseigneur l'archevêque de Paris et à Messieurs de chapitre de la Métropole«.*

Jetzt legte sich aber ein Freund des jungen Künstlers, der 84jährige Parlamentsrat Delarivièrre ins Mittel und übernahm die Verteidigung Le Sueur's. Für den schier verzweifelten Musiker selbst hatte er die tröstenden Worte:

»Sie kennen das Leben noch nicht, Le Sueur, es ist eine Kette von Leid und Trübsal. Sie werden sich gezwungen sehen, während Ihres ganzen Lebens die Angriffe boshafter Neider niederzuschlagen; denn diese gehen ja nur darauf aus, die wahren und neuen Ideen, die Sie mutig in Ihrer Kunst ausbreiten, zu unterdrücken[3])«.

Delarivièrre veröffentlichte eine Denkschrift[4]) zu gunsten Le Sueur's, die wenigstens das zur Folge hatte, daß das Kapitel zu einer Versammlung einberufen wurde. Man debattierte dort lebhaft über die Schulden, die dem Kapitel durch die großen Musikfeste Le Sueur's auferlegt worden waren, von denen der Kapellmeister indessen nur einen Bruchteil bezahlt hatte. Man kam jedoch zu keinem Entschluß, wer den Rest derselben tilgen sollte. Der einzige Erfolg der Sitzung war der, daß dem ehemaligen Kapellmeister ein Zeugnis bewilligt wurde, das er bereits nachgesucht hatte.

Das Attest, das später mit ein Anlaß zu seiner Ernennung als kaiserlicher Kapellmeister wurde, hat folgenden Wortlaut[5]):

*»Nous soussignés chanoines du chapitre de Paris, déclarons que M. Lesueur, maître de musique de notre église a honoré la musique de chapelle par ses grandes idées musicales et ses nouveaux plans en ce genre où il a fait une véritable révolution. Nous lui devons des louanges sincères pour l'éducation distinguée qu'il donnait à nos élèves enfants de chœur: il leur inspirait l'excellence de la sienne. Ses mœurs, sa conduite, sa probité, ses honneurs furent irréprochables. Sa manière d'être et les talents extraordinaires qu'il a développé à notre église aux yeux de la ville et de la cour, laisseront une longue mémoire parmi nous. Si les mêmes talents le portent à la chapelle du roi nous pourrons répondre qu'il remplira cette place au-dela même des espérances que Mes-*

1) In der Sitzung vom 9. April 1788.
2) In der Tat eine merkwürdige Inkonsequenz.
3) Ducancel, a. a. O. S. 23.
4) Fétis meint: »es fehlte nicht viel, daß eine Denkschrift veröffentlicht wurde«.
5) Aufbewahrt in den Archiven der Oper.

*seigneurs les Gentilshommes de la chambre du roi pourraient en concevoir. Nous jouirons de la gloire musicale qui l'attend et nous partagerons ses triomphes.*

*Nous donnions cette déclaration le vingt un mars mil sept cent quatre vingt huit*

*21. III. 1788.*

*De Champigny, chanoine.*
*Dantichamp, gr. vicaire,*
*Derierre ch.*
*Radix ch.«*

Nachtrag von Le Sueur's Handschrift:

»*Le Sueur a donné double de celle à M. le Duc de Villequier au mois d'avril 1788 pour une survivance à la chapelle du roi qu'il lui prommettait.*«

## IV. Die Revolution. Le Sueur als Republikaner. Eintritt in das Conservatoire.

Die Schmähschrift, in der Le Sueur der Unredlichkeit beschuldigt worden war, hatte, wie es so oft zu geschehen pflegt, ihre Schatten weit voraus geworfen. Es wollte ihm trotz des vortrefflichen Zeugnisses, das er von dem Domkapitel erhalten hatte, nicht gelingen, eine neue Stellung in Paris zu bekommen. Fétis zufolge wurde der Meister sogar abermals in eine ehrenverletzende Anschuldigung hineingezogen, weil er jene Schulden für die Kirchenfeste während der Zeit an Notre-Dame noch nicht beglichen hatte. Möglich ist es auch, daß von seiner Wechselpflicht etwas laut geworden war, und dies war seinen Feinden natürlich ein erwünschter Anlaß, wieder über ihn herzufallen.

In dieser schweren Zeit ließen ihn aber seine Freunde nicht im Stich. Bochard de Champigny, ein Mitglied des Ordens von Notre-Dame, hatte ausgedehnte Landgüter, wo er den größten Teil des Jahres weilte, da er durch eine Kapitelentscheidung vom 20. Oktober 1788[1]) zum Konservator des herrschaftlichen Besitzes von Sucy ernannt worden war. Er nahm Le Sueur zu sich und bot ihm damit ein Asyl, wie es für den jungen, der Erholung dringend bedürftigen Musiker nicht geeigneter sein konnte. Er widmete sich hier ganz dem Studium der dramatischen Komposition.

Bei Champigny lernte er die während der Revolutionszeit besonders hervortretenden Dichter, André und Marie-Joseph Chénier kennen, welch letzterer ihm ein Gedicht widmete:

»*D'où naissent tes chagrins, enfant de l'harmonie . . .*«

worin er auf die letzten Ereignisse Bezug nahm und Le Sueur als einen Nachkommen des berühmten Eustache Le Sueur feierte. André, der Bruder, beschloß diese Epistel mit Worten, die Le Sueur als den Erneuerer der geistlichen Musik verherrlichten:

---

1) G. Servières, *Les Oratorios de J. F. Le Sueur.*

»*Heureux imitateur des chants Ausoniens*
»*Chaque jour remplis-toi de son divin génie*,
»*Et montant, chaque jour de succès à succès*,
»*D'un nouveau Pergolese étonne Français*[1])«.

Nach einiger Zeit der Ruhe und Erholung dachte der Exkapellmeister daran, die Forderungen der Lieferanten aus dem Jahre 1787, die er ja seinerzeit gelegentlich der Unterredung mit dem Chordirektor des Ordens von Notre-Dame zu bezahlen versprochen hatte, zu begleichen.

Die Ouvertüre der gewaltigen politischen Ereignisse im Jahre 1789 hinderte ihn indessen an der Vollendung seiner Absicht. Er wandte sich deswegen an den ihm befreundeten Staatsrat Delarivièrre[2]), der seinerseits, als das Domkapitel aufgelöst worden war, diesen Sachverhalt dem die geistlichen Angelegenheiten bearbeitenden Komitee der *Assemblée constituante* vorlegte[2]). Es wurde festgesetzt, daß die Schuldsumme von den Mönchen und nicht von Le Sueur zu bezahlen sei, und zwar sollte sie von der Pension der Ordensherren abgezogen werden. Dieser Beschluß war dem gutmütigen Le Sueur gar nicht recht, und sein Versprechen, die Schuld selbst zu bezahlen, sobald er nach Aufführung seiner Opern dazu in der Lage sei, hat er später erfüllt[3]).

Der Beginn der revolutionären Bewegung hatte dem Meister aber noch einen persönlichen Schmerz gebracht. Denn am 11. Dezember 1789 hatte das damals noch bestehende Kapitel von Notre-Dame bestimmt, daß »die zu den Feierlichkeiten der Kirche berufenen Stimmen und Instrumente nicht mehr angewendet würden, es sei denn auf Grund eines anderen Beschlusses«[4]).

Das war also das Ende der ernsten und edlen Bemühungen Le Sueur's für die Belebung der Kirchenmusik!

Bei Champigny widmete er sich nun ganz der dramatischen Komposition. Er hatte von Dercy ein Textbuch *La caverne* (Die Höhle) erhalten, dessen leidenschaftlicher und abenteuerlicher Stoff den Musiker in ihm stark anreizte.

Bei der Komposition dieses Werkes spielte sich ein Vorgang ab, der, wenn auch anekdotenhaft, so recht sprechend für Le Sueur war. Schon als Schüler des Gymnasiums in Amiens pflegte er mit Vorliebe des Nachts zu arbeiten. Diese Gewohnheit war seinem Gönner bekannt. Allein dessen Vorstellungen Le Sueur gegenüber, hiervon doch abzustehen, da es seiner Gesundheit nicht förderlich sein könnte, fielen auf unfruchtbaren Boden. So hatte denn Champigny seine Diener beauftragt, auf die Lampen in Le Sueur's Zimmer nur soviel Öl zu füllen, daß es gerade bis Mitternacht reichte. Eines Abends, es war im Winter, schrieb er an einem Chor. Da verlöscht

1) *Poésies de Marie-J. Chénier* in der *Edition Labitte*, 1844.
2) Ducancel, a. a. O. S. 25.
3) Ducancel, a. a. O. S. 25.
4) Servières, a. a. O.

plötzlich das Licht. Jetzt aufhören? Unmöglich! Am andern Morgen kann er vielleicht die Idee vergessen haben. Wo aber jetzt Licht hernehmen? Alle Bewohner des Hauses sind längst zur Ruhe gegangen. Während er noch überlegt, fällt sein Auge auf die glimmende Asche im Kamin. Flugs nimmt er einige große Holzscheite, wirft sie auf die glühenden Kohlenreste, und mit der ganzen Kraft seiner Lungen entfacht er ein lohendes Feuer. Dann setzt er sich nieder, das Papier auf dem Schoß, und eilend läßt er seine Feder in den fünf Linien einhergleiten. Indes, bald vermindert sich die Helle, er legt sich nun lang vor den Kamin, so dicht, daß seine Haare fast versengt werden, und schreibt weiter. Der Chor muß fertig werden, denkt er. So vergeht die Nacht. Champigny, der frühmorgens aufzustehen und einen Rundgang zu machen pflegt, sieht den Schein aus Le Sueur's Fenster. Voller Bestürzung, es möchte seinem Gast ein Unglück zugestoßen sein, eilt er hinauf. Auf sein Klopfen wird ihm keine Antwort . . . Kurz entschlossen öffnet er die Tür: »*Que fait-il donc là? Est-ce qu'il s'est trouvé mal!*« — »*Je fais la ‚Caverne'!*« ruft Le Sueur, ohne sich aus seiner unbequemen Stellung zu erheben.

Dieser Fleiß wurde sprichwörtlich, und die Schüler des Konservatoriums pflegten später von einem besonders Fleißigen zu sagen: Der arbeitet wie Le Sueur[1]).

Gegen Ende des Jahres 1782 starb Champigny, und Le Sueur verlor somit einen seiner besten Freunde. Er wandte sich wieder nach der Hauptstadt, in der die politischen Kämpfe währenddessen ihren Höhepunkt erreicht hatten.

Auf Grund eines Dekrets der Nationalversammlung vom Jahre 1789 war den Theatern eine größere Freiheit verliehen worden. Jene Entscheidung zog zunächst üble Folgen nach sich, da sich unkünstlerische Bestrebungen breit machten. So leitete beispielsweise der Coiffeur der Königin Marie Antoinette eine italienische Operntruppe. Vorteilhaft für die Kunst wurde erst die Konkurrenz zwischen dem Theater Feydeau und der von Favart begründeten *Opéra comique national*, ein Wettstreit, der sieben Jahre andauerte und zahlreiche Werke zutage förderte.

Le Sueur erwartete nunmehr endlich, seine Opern aufführen lassen zu können, eine Hoffnung, die ihn nicht betrog. Dem Theater Feydeau reichte er seine »Höhle« ein, und am 16. Februar des Schreckensjahres 1793 ging sie in Szene. Der Erfolg war durchschlagend.

Das Werk war für das Pariser Publikum eine kleine Sensation: die Bühne war geteilt, der obere Teil stellte einen finsteren Wald, der untere die Höhle der Räuber dar. Bisher hatte man es noch nicht erlebt, daß auf zwei Szenen zugleich gespielt wurde. Was der Oper aber die besondere Gunst der Hörer verschaffte, war der Inhalt selbst.

In kurzen Worten: Der Anführer der Räuberbande erkennt in seiner Gefangenen, zu der er von Anbeginn sich in großer Liebe hingezogen fühlt,

---

1) Persönliche Mitteilung Malherbe's an den Verfasser.

seine Schwester; gerührt von der Treue ihres Gatten, der mit zahlreichen Gefährten zurückkommt, um sie zu retten, läßt der Brigantenhäuptling von seinem wilden Leben ab und kehrt reumütig zu seinem Vater, einem alten Edelmann, zurück, nachdem ihm von seiner Schwester die Verzeihung des Vaters zugesichert ist.

Dieser an Unwahrscheinlichkeiten reiche Text, der von Dercy einer Sage des Gil Blas entlehnt worden war, paßte vortrefflich in die aufgeregte kriegerische Stimmung seiner Zeit. Mehr noch! Le Sueur hatte hiermit einen nationalen Zug auf die Bretter gebracht; er hatte damit den Typ eines Werkes gegeben, der später den Namen »Schreckensoper« erhielt. »Als solche gehört sie«, wie H. Kretzschmar sagt[1]), »mit Cherubini's *Lodoiska* und Grétry's *Richard Löwenherz* zu einer Gattung von Opern, in denen die Bühne halbwegs verklärend und tröstend nur nachspielte, was die Politik Frankreichs vorspielte. Zu der langen Reihe der über Aufregung und Verzweiflung in wunderbare Befreiungen und Akte göttlicher Gnade auslaufenden Werke haben alle angesehenen oder aufstrebenden Komponisten Frankreichs beigesteuert, und das Herz der Nation hat nach ihnen noch verlangt, als Schreckenszeit und Direktorium lange überstanden waren«.

Die Kritiken waren einstimmig des Lobes voll. Namentlich hatten die Silbenchöre, die sonderbaren Modulationen und die gewaltigen Ensemblesätze den höchsten Beifall des Publikums errungen. Die damals so berühmte Sängerin Mme. Scio in der Rolle der Seraphine hatte unzweifelhaft viel zu dem großen Erfolge beigetragen. Das Werk erlebte 700 Vorstellungen nacheinander, eine Zahl, die ganz einzig in den Annalen der französischen Oper war.

H. Berlioz weiß uns hierüber einiges zu berichten[2]):

»Die Proben zu diesem Werke waren stürmisch; bei den Sängern herrschte Einstimmigkeit über den untergeordneten Wert der Partitur. Le Sueur hatte schöne Kirchenmusik geschrieben, aber der Bühnenstil lag ihm nicht. Noch ehe ein Beweis dafür vorlag, war jeder von dieser Tatsache überzeugt. Das war selbstverständlich. Und das Urteil herrscht noch heute in gewissen Kreisen, wo das Verständnis der Kunst der Achtung mit dem Künstler gleichkommt. Das Publikum, das sich mitunter täuscht, wenn man so schroff verfährt mit seinen Gewohnheiten, das aber dennoch ein gerechter, unparteiischer Richter ist, strafte die Meinung jener, die im voraus Le Sueur's Oper verdammt hatten, in glänzender Weise Lügen. Der Erfolg von *La Caverne* war ein hervorragender. Die Oper wurde mehr als hundertmal in 15 Monaten gegeben; sie wurde an allen großen und kleinen Provinztheatern aufgeführt, wo sie sich bis heute auf dem Repertoir gehalten hat. Le Sueur hat mir oft erzählt, welch tiefe Traurigkeit ihn in jener Zeit gefangen hielt: ,Ich

1) Vgl. »Cherubini's Bedeutung für die Gegenwart«, Jahrbuch Peters 1906.
2) Biographische Skizze, a. a. O.

hatte diesen Erfolg so sehnlich erstrebt', sagte er mir, ,ich hatte so sehr gefürchtet, ihn nicht zu erreichen, daß es mir am Tage nach dem Siege, als nichts mehr zu hoffen, nichts mehr zu fürchten übrig blieb, war, als ob mir alles fehl ginge; eine unüberwindliche Schwermut drückte mich nieder, ein sicherer Beweis, wie unersättlich die menschliche Seele ist, und ich fand nicht Ruhe, bis ich dieser inneren Gier neue Nahrung gegeben hatte'«.

Einen schönen Beweis herzlicher Freundschaft gab gelegentlich der Proben Cherubini[1]. Er wohnte eines Tages einer solchen bei. Le Sueur mußte wohl kein guter Orchesterleiter sein; denn plötzlich trat Cherubini an das Dirigentenpult und meinte: »Du komponierst sehr schöne Musik, aber Du verstehst sie nicht ausführen zu lassen«. Darauf nahm er kurzerhand selbst den Taktstock und leitete die Probe des ihm genau bekannten Werkes.

Allein damit nicht genug. Am Tage der Uraufführung blieb der Souffleur aus. Kurz entschlossen setzte sich Cherubini in den Kasten und übte diese ihm gänzlich ungewohnte Funktion aus, wobei er es nicht an Ermunterungen und Zeichen für die Sänger fehlen ließ. Ja, anläßlich einer Reise nach der Normandie sprach er in Rouen mit dem dortigen Theaterdirektor und ließ, ohne Le Sueur vorher in Kenntnis zu setzen, die *Caverne* aufführen, die hier gleichfalls großen Erfolg hatte.

Auch in Kassel, Braunschweig, Metz, Wien und Berlin erlebte dieses Werk gute und freundlich aufgenommene Vorstellungen.

Zwei Jahre später kam Méhul's *Caverne* mit dem gleichen Text bei Favart heraus, ohne jedoch irgend welchen Erfolg zu haben.

Natürlich erstanden dem Komponisten wieder zahlreiche Neider, und einige, eingedenk seines Zwistes mit dem Kapitel von Notre-Dame, das, wie alle Orden, eingezogen war, nannten Le Sueur *Mons. l'Abbé.* Diese beiden Worte hatten damals einen gar unangenehmen Klang bei den »Bürgern«: sie konnten nämlich ins Gefängnis oder auch zu dem blutgierigen Instrument, der Guillotine, am Platz der Republik, — später *Place de la Concorde* — führen.

Die politischen Wirren übten indes einen überaus befruchtenden Einfluß auf die Musik aus. Es ist ganz erstaunlich, welch eine Menge bedeutender Komponisten in dieser Zeit erstanden.

*»Au[2]) moment où s'ouvrit la Révolution l'école musicale française entrait dans une période qui devait compter parmi les plus brillants qu'elle ait parcourues. L'influence généreuse de Gluck avait fait éclore toute une pléiade de jeunes génies qui ne devait pas tarder à se révéler. Un vieux maître revivifié par les idées nouvelles y puisant une ardeur que ses œuvres précédentes étaient loin d'avoir révélé au même degré, se mît à leur tête et donna la première impulsion: Gossec. Après lui vinrent Méhul, Cherubini, Le Sueur — dignes hé-*

---

1) Fouque, a. a. O. S. 39.
2) Vgl. Tiersot, *Les fêtes et les chants de la révolution française*, Paris. S. XVIII.

*ritiers de Gluck et précurseurs de la grande école de 1840 — d'autres, dont les vues s'élévaient moins haut, simples adeptes du genre national de l'opéra comique, mais pleins de jeunesse, de verve, de sang et d'un incroyable abondance d'idées: Dalayrac, Berton, de Vienne, Catel, même le vieux Grétry, qui sans renier son passé d'ancien régime, veut montrer, qu'il est encore capable de faire entendre sa voix dans le tumulte d'à présent — et cet autre, encore enfant au début, mais dont la renommée grandira dès avant la fin du siècle, Boildieu, compositeur du ‚Calif de Bagdad' et ce dernier, ce soldat, cet amateur, qui, sans les événements, fût démeuré à jamais obscur, mais qui, soulevé par eux fut un jour l'âme harmonieuse de la nation, Rouget de L'Isle*[1]) . . .«

Alle diese Musiker schlossen sich in dieser Zeit enger aneinander an, wie es sonst vielleicht in Jahren geschehen wäre. Es galt doch, ihr Schifflein Musik sicher durch die hochgehenden politischen Wogen zu steuern. Damals hatte sich bereits eine Institution gebildet, die zu einem für Frankreichs Musik so überaus wichtigen Moment werden sollte: die *musique de la garde nationale*, das Prototyp des späteren Conservatoire. Freilich fristete diese nur ein recht bescheidenes und unsicheres Dasein. In ein neues Stadium kam sie erst, als die Kommune auf Grund eines am 9. Juli 1792 von Petion unterzeichneten Erlasses die Schöpfung einer *Ecole gratuite de musique de la garde nationale parisienne* bestimmte. Schon acht Monate später erhielt diese Schule den Namen *l'Institut national de musique.*

Zwei Männer sind es, die sich mit Fug und Recht die Gründer des Conservatoire's nennen können: Sarrette und Gossec.

Bernard Sarrette, 1765 zu Bordeaux geboren, war Kaufmann, ein Mann, der sich durch außergewöhnliches Organisationstalent auszeichnete, eine jener Existenzen, die sich schwere Zeiten für ihr Emporkommen nutzbar zu machen wissen, einer von den »*Debrouillards*«. Seiner Initiative verdankte man die Gründung der *musique de la garde nationale*. In Gossec fand er den ersten Mitarbeiter und Musiker, denn er selbst verstand nichts von Musik. »Eine der interessantesten Gestalten[2]), ein musikalisches Genie zweiter Ordnung wohl, aber ein gewaltiger Ideenschaufler — ein wahrer Mann des 18. Jahrhunderts«, sagt Tiersot von Gossec.

Am ersten Frimaire an II [= 20. November 1793] fand das erste Konzert des nationalen Musikinstitutes, das seine Existenzberechtigung durchaus bewiesen hatte, statt, und tags darauf wurde Le Sueur zum Unterrichtsinspektor ernannt. Mit ihm zugleich Méhul, sein Rivale. Dann kamen Cherubini, Berton und Dalayrac.

Durch den großen Erfolg der *Caverne* ermutigt, nahm Le Sueur nunmehr eine neue Oper in Angriff: *Paul et Virginie*. Er nahm jetzt noch

---

1) Komponist der Marseillaise.
2) Vgl. Tiersot, *Les fêtes* . . . a. a. O.

nicht, wie Gossec und Méhul, begeisterte Republikaner, an dem öffentlichen Leben teil, vielmehr widmete er seine ganze freie Zeit musikwissenschaftlichen Studien und lebte so zurückgezogen wie möglich, droben im *Faubourg Montmartre*, jenem so bekannten Künstlerviertel, wo er unter den engeren Nachbarn als uneigennütziger und edler Mensch bald bekannt und beliebt war[1]).

Während der Schreckensherrschaft komponierte er die Oper *Paul et Virginie ou la triomphe de la vertu* nach der Fabel von Bernardin de Saint le Pierre.

Im Herbst 1793 reichte er sein Werk dem Theater Feydeau ein, was wir aus einer Notiz im französischen Autographenkatalog schließen dürfen:

»*Reçu de la somme de 2400 livres à valoir sur le produit des représentations de Paul et Virginie au Théâtre Feydeau*«.

Anfang des neuen Jahres, am 24. Nivôse an II [= 13. Januar 1794] ging diese Oper in Szene. Der Erfolg war allerdings nicht so glänzend wie der der »Höhle«. Was besonders gefiel, war die Schilderung eines Seesturmes; hier hatte der Komponist seine Neigung zur beschreibenden Musik recht schalten und walten lassen können. Man war erstaunt, über welchen Farbenreichtum Le Sueur verfügte, über die realistische Kraft und die Wahrheit seiner Zeichnungen. Zu einer Schönheit ersten Ranges stempelte man den Einleitungschor: eine Hymne an die Sonne.

»Wir haben«, sagt Berlioz[2]), »ihn noch bis zum Jahre 1830 häufig in den öffentlichen Konzerten der Tuilerien gehört. Es ist eine wunderbare Seite, die nicht ihresgleichen hat, so sehr verschieden sind die Effektmittel, zu denen die größte Zahl der Komponisten in der Regel greift«.

Le Sueur hatte diese Hymne in einigen Stunden komponiert, als er von einer Probe heimkehrte.

Als in dieser Zeit wiederum die kirchlichen Verfolgungen einsetzten, wurde auch Le Sueur verhaftet. Er wurde angeklagt, »Musik für Jesus Christus gemacht zu haben«. Der bereits erwähnte Dichter Marie-Joseph Chénier erwirkte seine baldige Befreiung; freilich blieb er eine Zeitlang noch unter ständiger Aufsicht eines Polizeibeamten. Ja, die Sorge der Gendarmerie ging so weit, daß Le Sueur, als er bei der Uraufführung seines *Paul et Virginie* hervorgerufen wurde, in Begleitung eines Gendarmen vor der Rampe erschien. Dieser Vorfall erregte die Heiterkeit des Publikums dermaßen, daß Le Sueur als »ungefährlich« nunmehr auf völlig freien Fuß gesetzt wurde[3]).

---

1) Ducancel, a. a. O. S. 27.
2) Biographische Notiz, a. a. O.
3) Allg. musik. Ztg. v. J. 1847. Art. über Le Sueur.

Auch Sarrette widerfuhr ein ähnliches Schicksal. Allein nicht deswegen, weil er sich weigerte, das »Fest des höchsten Wesens« vorzubereiten, sondern weil er sich durch sein Benehmen der Behörde verdächtig gemacht hatte[1]). Es hieß nämlich, er habe bei dem Leichenbegängnisse Marat's mit seinen Musikern den Trauerzug verlassen und in spöttischem Ton gemeint: »*c'est ma foi donner bien des preuves de patriotisme que d'avoir été jusque-là pour Marat*«. Seine Freilassung verdankte er einer von Le Sueur, Méhul und Gossec unterzeichneten Eingabe des Musikinstitutes.

Ein großartiges Schauspiel bereitete sich jetzt für die Pariser vor. Robespierre hatte nämlich beim Konvent durchgesetzt, daß wieder an das Dasein eines höchsten Wesens und die Unsterblichkeit geglaubt würde. Es wurde beschlossen, diese *Fête de l'Être suprême* an drei Tagen am 18., 19. und 20. Prairial [= 6., 7. und 8. Juni] 1794 erstmalig im Nationalgarten — so hieß der Park des Tuilerienpalastes damals — zu begehen. Die Lehrer des Musikinstitutes, die genau wußten, daß es nicht ratsam sei, sich von den politischen Ereignissen abzuschließen, insbesondere, wenn der Konvent einen Erlaß gegeben hatte, sandten einen Bericht an das »Komitee des Staatswohles«, in dem sie ihre Bereitwilligkeit kundgaben und darauf hinwiesen, welch hohen Wert die Musik bei solchen Feierlichkeiten für das Volk habe. Die Unterzeichner waren Le Sueur, Gossec, Méhul, Berton, Cherubini, Dalayrac u. a. m.[2]).

Die Folge dieses Schreibens war eine Aufforderung der Behörde an die Musiker, das Volk auf die »Hymne an den Ewigen«, Text von Marie-Joseph Chénier, vorzubereiten. So sah man die letzten Tage vor dem Fest die Professoren des nationalen Musikinstitutes, eine Geige, eine Flöte oder sonst ein Instrument unter dem Arm, sich in die einzelnen Quartiers wenden, um mit dem Volk zu üben. Méhul z. B. begab sich zur Tuileriesektion; Gossec auf die Boulevards; Catel nahm seinen Weg zur Sektion Brutus. Ebenso übten Le Sueur und Cherubini mit den schnell gebildeten Frauen- und Männerchören, auf einem Tisch- oder Prellstein stehend, und alles sang, »was eine Stimme, ein Herz und Blut in den Adern hatte«. Diese Vorgänge stehen einzig da in der Musikgeschichte Frankreichs. Ein auserwählter Chor von 2400 Stimmen sang dann am 20. Prairial die Hymne an den Ewigen, das Volk die Refrains, begleitet vom Donner der Geschütze.

Einmal hineingerissen in den Strudel des öffentlichen Lebens, trat jetzt und in der Folgezeit auch Le Sueur des öfteren als Tyrtäus der Nationalfeste auf.

---

1) Vgl. Tiersot, *Les fêtes* etc., S. 125.
2) Vgl. Tiersot, a. a. O. S. 151.

Zum ersten Male ließ er sich am »Fest der Siege«, das am 30. Vendemiaire an III [= 21. Oktober] 1794 stattfand, mit der Komposition *Chant des Triomphes de la République Française*, einer Ode von La Harpe, hören. »Und dieses war eine wertvolle Erwerbung für die Nationalmusik, darüber konnte man schon vom ersten Tage an urteilen«, sagt Tiersot[1]), und fährt fort:

*L'ancien chef de la maîtrise de Notre-Dame, qui naguère avait tenté de reformer la musique réligieuse dans un esprit très moderne, ne pouvait manquer d'apporter un concours efficace aux cérémonies nationales, lesquelles ouvraient un si vaste champ à son activité. Son génie est différent, certes, de celui des autres musiciens contemporains. Il ne suit pas comme eux aveuglément les tendances classiques. Esprit chercheur, ne se contentant pas de suivre les sentiers battus, mais visant toujours très haut, occupé sans cesse à découvrir des voies nouvelles et à regarder vers l'avenir, on pouvait craindre qu'il ne sût pas se plier aux contingences avec lesquelles il faut compter lorsqu'on veut adapter l'art aux besoins du peuple. Peut-être en effet quelques autres, s'y soumirent-ils mieux, et toutes les œuvres qu'il fit en ce genre ne sont pas d'égale valeur. Celle-ci, la première qu'il ait donné aux fêtes nationales, en la forme simple et sans développement dans laquelle il a consenti à s'enfermer est une de ses meilleurs: à travers des formules connues, on y sent un jaillissement au travers duquel on pressent l'action d'une âme impulsive. Son chant est fier: il n'a pas le même genre d'ardeur que le Chant du Départ ou la Marseillaise; son accent a quelque chose de moins général, qui n'entraîne pas autant, mais qui pourtant sait aller au cœur . . . Au reste, comment une nature généreuse comme celle de Le Sueur aurait-elle manqué d'enthousiasme pour chanter les triomphes de la patrie . . . ?*

Als der Tag, an dem der fürchterlichste unter den Schreckensmännern, Robespierre (am 27. Juli) gefallen war, wiederkehrte und in der Konvention gefeiert wurde, erklang neben Hymnen von Gossec, Méhul auch Le Sueur's *Chant du 9 Thermidor*, dem ein Text von Desorgues zugrunde lag.

Das folgende Jahr brachte dem Pariser Musikleben ein Werk, das schon begonnen, nun zu einem Ganzen wurde und zu außerordenlicher Bedeutung für Frankreich überhaupt gelangen sollte: am 16. Thermidor im Jahre III [= 3. August 1795] erhielt das nationale Musikinstitut den Namen *Conservatoire de musique*. Die Verwaltung wurde einem Vorsteher übertragen: es war Sarrette; ihm jedoch koordiniert waren fünf Unterrichtsinspektoren, die vom *Institut national des Sciences et des Arts* ernannt wurden: Gossec, Grétry, Le Sueur, Cherubini und Méhul mit einem Gehalt von 5000 Livres p. a.

Jetzt, wo der Meister nicht nur als Opernmusiker bekannt, sondern auch als republikanischer Komponist beliebt geworden war und zu den

1) Vgl. ibid., S. 206.

Inspektoren des Konservatoriums gehörte, entzog er seine unter Sacchini's Auspizien komponierte Oper *Télémaque* ihrem beschaulichen Dasein, das sie bislang in den Kästen des Opernarchivs geführt hatte. Ursprünglich für die große Oper bestimmt, wurde sie jetzt dem Theater Feydeau zur Aufführung übergeben. Freilich mußte sich Le Sueur zu einer durchgreifenden Änderung verstehen. Die sämtlichen begleiteten Rezitative wurden ausgemerzt und durch einfache Dialoge ersetzt. Außerdem erhielt sie ein Ballett, um für die Bühne der Komischen Oper passend zu werden. Der Titel änderte sich gleichfalls. Das Werk erschien nämlich jetzt in der Öffentlichkeit unter dem Namen: *Télémaque ou Triomphe de la Sagesse*, lyrische Tragödie in drei Akten. Am 11. Mai 1796 fand die Uraufführung statt, die dem Werke einen Erfolg bescherte, der an Größe allerdings nicht den der *Caverne* erreichte. Die Inszenierung war eine geradezu verschwenderische, und die berühmte Sängerin Mdme. Scio verkörperte die Rolle der Kalypso auf das herrlichste. Leider wurde die Aufnahme der Oper dadurch beeinträchtigt, daß Le Sueur seine Gelehrsamkeit anzubringen versucht hatte. Wie wir wissen, hatte er sich schon lange mit der griechischen Musik beschäftigt, die sein ganzes Interesse gefangen hielt.

Das *Avertissement*, das bezeichnend für Le Sueur, den Forscher und Gelehrten, ist und der Partitur vorgedruckt war, möge hier Platz finden.

»Indem man sich so sehr wie möglich in dieser Oper an strengste musikalische Einheitlichkeit gehalten hat, ist man auch gleichzeitig bemüht gewesen, den Leidenschaften, theatralischen Situationen, pantomimischen Bewegungen, den verschiedenen Gesangseigenheiten, den Rhythmen und Gesängen der antiken Musik anzupassen. Da unsere Poesie nicht mehr die rhythmischen Maße der antiken Richtung hat, — obwohl sie damit Ähnlichkeit haben könnte — so muß man mehr im Orchester als im vokalen Teil die verschiedenen Eigenheiten der griechischen Nomoi zum Ausdruck zu bringen suchen ...«

Das seltsamste an diesem Werk ist jedoch die Ouvertüre. Sie trägt die Überschrift: »In hypodorischer Tonart im spondeischen Rhythmus mit Beachtung der mesoidischen Melodie«. Ja wir finden eine hypokritische Arie und endlich ein Andantino in äolischer Tonart mit systaltischer Melodie!

Der *Telemach* sollte auch in der Großen Oper aufgeführt werden, doch verhinderte die Direktion eine solche mit dem Hinweis, Telemach sei der Sohn eines Königs. Das war damals allerdings für die eingefleischten Republikaner ein stichhaltiger Hinderungsgrund. Man entschädigte sich

1) a. a. O.

dadurch, daß man eine gute Zeit später am selben Theater das Ballett dieser Oper aufführte.

Berlioz äußert sich über dieses Werk folgendermaßen:

»In Telemach wollte Le Sueur durch die Nachahmung des melodischen rhythmischen Stils der alten Griechen ein Problem musikalischer Gelehrsamkeit lösen, dessen Schwierigkeit vielleicht er allein zu beurteilen fähig war; auch muß man nicht in der glücklichen Lösung die Ursache des Erfolges suchen, sondern in dem inneren ganz modernen Wert einer Fülle von Passagen, die voll Energie und schlagender Originalität sind, wie: Amors Arie im I. Akt und der große Monolog der Kalypso im III. Akt: *Je veux voir à mes pieds Eucharis expirante*, den Madame Scio mit soviel Feuer wiedergab.«

Und Raoul Rochette sagt[1]):

»*Telemach* ist ein mythologisches Gemälde, das eine Art primitiver Anmut und homerischer Einfachheit atmet«.

An die Zeit vor der Aufführung knüpft sich eine Anekdote, die des Meisters Witwe erzählte[2]). Le Sueur wohnte eines Tages einer Versammlung der *Assemblée constituante* bei, um eine Rede Mirabeau's zu hören. Plötzlich stürzte die Loge ein, auf der der Meister sich befand, und noch im Fallen rief er aufs höchste erschrocken aus: »*O mon Dieu, je ne finirai pas Télémaque!*« Er war damals gerade mit der Umarbeitung des Werkes beschäftigt. Dieser Vorfall, bei dem mehrere Menschen ihr Leben einbüßten, flößte ihm eine dauernde und unüberwindliche Scheu gegen hohe Logen ein.

Eine lange Zeit verging nun, bis der Meister sich wieder als dramatischer Komponist hervortat. Andere Dinge nahmen jetzt seine Kraft in Anspruch; einmal widmete er sich mit ernstem Eifer dem Unterricht am Konservatorium, andererseits fuhr er fort, Volksgesänge zu schreiben, endlich opferte er seine Freizeit einer Lieblingsbeschäftigung: der Musikforschung.

Eine Frucht dieser Arbeit war der *Eloge de Piccini*. Hierin sprach er sich sehr ausführlich über seine Ansichten hinsichtlich der antiken Musik aus. Wie die meisten Manuskripte des Meisters ist dieses Werk — denn als ein solches kann man es dem Umfange nach mit Recht bezeichnen — auf starkem Papier im Format großer Partituren gewöhnlich überaus eng mit kleinen Buchstaben und vielen Zeilen geschrieben[3]).

Ein weiterer eingehender Aufsatz über antiken Rhythmus erschien zuerst 1794, dann 1799 in der Übersetzung des Anacreon von dem berühmten Hellenisten F. Gail.

---

1) *Notice historique* (im *France musicale* vom Oktober 1839).
2) Allgem. musik. Zeitg. (Dr. Bamberger's Aufsatz über Le Sueur.)
3) Das Manuskript ist in den Opernarchiven erhalten.

Im Jahre 1797 wurde in der Kirche Saint-Sulpice — damals der Siegestempel — jener Kirche, in der man später so oft Le Sueur'sche Musik aufführte, der *Chant national pour l'anniversaire du 21 janvier* [1]) von Le Sueur zu einem Text von Lebrun zu Gehör gebracht.

Und es verging kein Jahr, da kam der Augenblick, wo sich der Meister einem Manne nähern konnte, dem er neben Gluck sein ganzes Leben hindurch die höchste Bewunderung und Verehrung entgegenbrachte: Napoleon. Daß dieser für ihn in seinem späteren Leben von außerordentlicher Bedeutung werden sollte, hat Le Sueur sicherlich nicht geahnt. Die Erfolge des ersten Konsuls, die zu dem Frieden von Campoformio führten, gaben den Anlaß zu einer grandiosen Feier im *palais du directoire* [2]). Es wurde ein Fest, das schon durch die Örtlichkeit nicht mehr das Gepräge einer Nationalfeier trug, sondern einen weit offizielleren Charakter hatte. Am 20. Frimaire an VI [= 9. Dezember 1797] wurde der erste Konsul mit einer Komposition Méhul's, dem Gesang »der Abreise«, »der Siege und der Heimkehr« empfangen. Dann folgte ein *Carmen saeculare* von Philidor, und den Beschluß machte Le Sueur mit seiner *Ode pour la fête de la liberté*, Text von Lebrun, ein Werk von außerordentlichen Dimensionen, das folgendermaßen begann [3]):

*Réveille-toi, Lyre Orphée*
*Enfante de nouveaux concerts*
*Jamais aux rives de l'Alphée*
*Pindare ne chanta de triomphe plus chers.*

und das zum Refrain hatte:

*France heureuse quelle est ta gloire*
*Tu vois, les chefs-d'œuvres des arts*
*Conquis, de mains de victoire*
*Embellir de nobles remparts.*

»Eine Komposition von gewaltigem Stil, eine Freskomusik« [4]).

Den Frieden von 1798 besang Le Sueur in einem *Chant dithyrambique*. Damals erhielt er vom Minister des Innern folgendes Dank- und Anerkennungsschreiben [5]):

»*Paris, le 29 Vendimiaire an VII* [= 30. September 1798] *de la République une et indivisible.*

*Citoyen, dans une république, qui doit une partie de sa gloire aux sciences, à la littérature, aux beaux-arts, les productions du génie doivent être procla-*

---

1) Tiersot, a. a. O. S. 222.
2) ibid., S. 208.
3) Vgl. Tiersot, a. a. O. S. 209.
4) Ibid.
5) Unter den Papieren Le Sueur's, in den Archiven der Oper. Der Name des Unterzeichneten war nicht zu entziffern.

*mées solennellement, afin que le nom des auteurs qui ont illustré la Nation par leurs ouvrages soit transmis à la postérité par la Nation elle-même. Cette recompense aussi douce que honorable, vous l'avez obtenu.*

*Citoyen, le Président du Directoire exécutif a déclaré publiquement le jour de l'anniversaire de la fondation de la république, que vous vous êtes distingué dans la carrière que vous parcourez et c'est avec une véritable satisfaction que je vous adresse les annales glorieuses dans lesquelles votre estimable production a été justement consignée.*

*Salut et fraternité.*

*François Comte de Meutchalevel (?).*«

Ende des Jahres 1799 erhielt Le Sueur von Lucien Bonaparte, der inzwischen zum Minister des Innern ernannt worden war, den Auftrag, die Musik für die Begrüßungsfeier des neunten Jahres der Republik zu komponieren. Hatte Méhul am 15. des Erntemonats im Jahre vorher drei Orchester gebraucht, so schrieb jetzt Le Sueur eine Musik für vier Orchester. Es lag ihm indessen keineswegs daran, seinen Vorgänger zu übertrumpfen, auch bedeutete für ihn die Anwendung von vier Chören keine Nachäffung Méhul's, vielmehr war diese Maßnahme ein Absenker seiner musikalischen Anschauungen.

»*Là où Méhul*«, sagt Tiersot, »*n'avait vu qu'une heureuse combinaison permettant d'échafauder un grandiose monument sonore, Le Sueur visait encore plus haut: il trouvait dans ce dialogue de quatre chœurs un puissant moyen d'expression et de peintre musical chaque groupe représentant dans son esprit une idée distincte*«[1]).

Am ersten Tage des Weinlesemonats des Jahres IX [= 22. September 1800] erklang die gewaltige Komposition, zu der der Dichter Esmenard den Text geschrieben hatte, im Marstempel (dem heutigen Invalidendom), im Beisein aller Minister und Würdenträger der Republik, der sämtlichen Pariser Künstler und einer andächtig lauschenden Menge. Dem Meister standen die Schüler des Konservatoriums, die besten Musiker aller Theater und ein gewaltiges Orchester zur Verfügung, die in den vier Ecken des Domes aufgestellt waren. Die Wirkung, die das Werk auf die Zuhörer ausübte, war ganz außergewöhnlich.

Der offizielle *Moniteur* schreibt darüber:

»Der Bürger Le Sueur hatte ein Orchester mehr als Méhul am 15. Messidor aufgestellt. Die Musik religiösen Charakters hat tiefgehende Wirkungen hervorgerufen. Die Aufführung war vollendet und das Ganze staunenswert, trotz der zahllosen Schwierigkeiten, vier Orchester mit einer so großen Anzahl Musiker, die so entfernt von einander waren, zu dirigieren«[2]).

---

1) Vgl. Tiersot, S. 247 ff.
2) *Le Moniteur* v. J. 1800.

Und der *Mercure de France*[1]) sprach sich über die Absichten des Komponisten folgendermaßen aus:

»Der Bürger Le Sueur hat sich seiner Wertschätzung würdig erwiesen. Seine mächtige Komposition bietet eine Fülle wirklich dramatischer Effekte und Einzelheiten. Die vier Orchester, die er benutzte, boten jedes einen besonderen Charakter. Eines schien das freudige Murmeln eines Teils des Volkes, bei der Rückkehr von der Festlichkeit, die man feierte, zu malen, ein anderes enthüllte die Gefühle des Jubels durch einen ähnlichen aber weit belebteren Gesang; ein drittes drückte durch ein von den beiden anderen ganz verschiedenes Motiv in nerviger Weise die freudige Erregung aus, die sich einer großen von den gleichen Gefühlen erfaßten Menge mitteilt« [2]).

Diese aus zehn ausgedehnten Stücken bestehende Tondichtung, erklärt Tiersot für die bedeutendste je für die Nationalfeste geschriebene Komposition. Ja, er glaubt zwischen diesem *Chant de I<sup>er</sup> Vendemiaire* Le Sueur's, einem wahren Oratorium, und Bach's Matthäuspassion eine frappante Ähnlichkeit, insonderheit hinsichtlich der Introduktion beider Werke zu erblicken[3]). Lucien Bonaparte, der auch den Proben beigewohnt hatte, sprach Le Sueur seine außerordentliche Genugtuung über die Komposition aus und gratulierte ihm nach dem Fest zugleich im Namen des ersten Konsuls[4]). Einige 30 Jahre später sollte Berlioz sein *Tuba mirum* von fünf Orchestern erdröhnen lassen[5]).

Wie vor etwa einem Dezennium als Kapellmeister von Notre-Dame, so hatte auch dieses Mal der Meister ein Programmbuch verfaßt, das aber nicht zur Verteilung kam. Das war eins der Bubenstücke Sarrette's, der keine Gelegenheit vorüberließ, Le Sueur zu schädigen. Er hatte absichtlich die Drucklegung hintertrieben[6]). Auf das Verhältnis der beiden Männer zueinander kommen wir noch zurück.

Zwei kleinere Kompositionen, Hymnen zum »Fest der Landwirte« und »Fest der Greise«, vervollständigen des Meisters Tätigkeit während der Revolution.

Obschon keineswegs republikanisch gesinnt, hatte er doch mit freudigem Eifer sich als schaffender Künstler in den Dienst der Volksfeste gestellt. Hielt er doch die Menge für einen überaus gerechten Richter in musikalischen Dingen; erachtete er es doch für eins der vornehmsten Gebote der Kunst, auch den Massen ihre Schöpfungen zuteil werden zu lassen. Als er später Kaiserlicher Kapellmeister geworden war, richtete

---

1) v. J. 1800.
2) Über das IV. Orch. schweigt das Blatt.
3) Vgl. Tiersot, Ménestrel, 2. Sept. 1894.
4) Ducancel, a. a. O. S. 97.
5) Boschot, a. a. O. S. 157.
6) Ducancel, S. 91, a. a. O.

er kostenlose Konzerte ein, in denen er namentlich Gluck'sche Werke zur Aufführung brachte[1]).

Am 18. September 1800, also einige Tage nur vor dem Jahresfeste der Republik, fand die feierliche Überführung der Gebeine des Marschalls Turenne (1611—1675) von der Königsgruft in Saint-Denis auf Napoleons Befehl zum Dom der Invaliden statt. Zu dieser ernsten Feierlichkeit hatte Le Sueur wiederum die Musik geschrieben, die aufs neue den Gefallen des ersten Konsuls in hohem Maße gefunden hatte. Hier verwandte der Komponist zwei Orchester. Er führte, in der Mitte stehend, das Ganze. Cherubini und Kreutzer dirigierten die Orchester und die zu ihnen gehörenden Chöre. Es war eine Musik von einer Schönheit ersten Ranges, würdig des Marschalls, würdig auch dessen, der diese Feier angeordnet hatte[2]).

## V. Le Sueur's Streitigkeiten mit Sarrette. Die Oper *La Mort d'Adam*. Rücktritt vom Institut.

So oft Le Sueur zum Gegenstande eines Aufsatzes, einer Abhandlung oder biographischen Notiz auch gemacht wurde, niemand von den Verfassern ist der Zeit der schwersten künstlerischen Enttäuschungen und seelischen Anfechtungen, böswilliger Angriffe und Verhetzungen des Meisters näher getreten. Mit mehr oder weniger schönen Worten, längeren oder kürzeren Sätzen ging man darüber hinweg. Ja selbst Fétis macht sich die Sache leicht, und Fouque meint sogar, eine genaue Erzählung der Konservatoriumsangelegenheit habe gar keinen Wert für den Biographen.

Ist dem denn wirklich so? Ist es wirklich etwas so belangloses, wenn ein in seiner Zeit bedeutender Künstler durch Übermacht fortgesetzt unterdrückt, endlich seinerseits die Zähne zeigt und aus einer ihm lieb gewordenen sicheren Lebensstellung hinauszugehen gezwungen wird? Ist es in der Tat eine Bagatelle, wenn jener Mann, der damals nicht nur in Frankreich der *Princeps omnium principum* war, sondern auch über das Sein oder Nichtsein europäischer Staaten und Fürsten entschied, um Rechtsprechung angerufen, sich ins Mittel legt und von Stund an ein mächtiger Mäcen Le Sueur's wird?[3])

Hier soll nun zum ersten Male eine Darstellung der für die damaligen Konservatoriumsmitglieder nicht gerade rühmlichen Geschehnisse versucht werden, die nicht blind dem Angegriffenen beispringt und ihn

1) Fouque, S. 104, a. a. O.
2) Allgem. mus. Ztg. v. J. 1800.
3) Fouque behauptet, Napoleon habe sich nicht für Le Sueur verwandt, dagegen spricht Marant, der Direktionssekretär der Kgl. Kapelle (in einem Brief, den der Verf. in den Papieren Le Sueur's fand).

unter allen Umständen nicht bloß verteidigt, ja überhaupt freispricht, sondern das Für und Wider klarlegt und zu einem möglichst gerechten Urteil gelangt. Obzwar wir in Ducancel[1]) eine Verteidigungsschrift besitzen, in der die ganze Angelegenheit aktenmäßig belegt ist, so schien bei dem Wunsche einer sachlichen Schilderung die Hinzuziehung anderen und namentlich gegenteiligen Materials ein notwendiges Erfordernis zu sein; denn — Ducancel war nicht bloß Rechtsanwalt und offizieller Verteidiger, sondern auch intimer Freund des Meisters. Und was ist natürlicher, als daß jener unter dem frischen Eindruck dessen, was man Le Sueur angetan, in höchster Entrüstung über die Vergewaltigung des Meisters eine durchaus persönliche Stellung hierzu nahm und diese Empfindung auch in seiner Verteidigungsschrift mit einfließen ließ.

Le Sueur, der mit seinen dramatischen Werken zum Teil so glänzende Erfolge am Theater Feydeau gehabt hatte, strebte jetzt danach, auf der großen Oper seine Kompositionen aufgeführt zu sehen, ein Ziel, dem er als ehrgeiziger, ernststrebender Künstler mit vollster Berechtigung nachging. Anfang des Jahres 1798 waren zwei neue Opern am »Theater der Republik und der Künste«, der heutigen Nationalakademie der Musik, ohne irgend welchen Einspruch zur Aufführung angenommen worden. Es waren: *Ossian ou les Bardes*, eine fünfaktige Oper mit einem Text von Dercy, und *La Mort d'Adam*, lyrische Tragödie in drei Akten, dessen Dichtung Guillard, ein damals sehr bedeutender Librettist, nach dem Klopstock'schen Gedichte geschrieben hatte. Gerade von diesem Werk versprach sich der Meister sehr viel, zumal in Anbetracht seiner tiefreligiösen Anschauungen. Intriguen aller Art sollten aber die Aufführung dieses Werkes elf Jahre hinhalten.

Der Meister schrieb damals folgenden Brief an die Theaterverwaltung, aus dem man nicht nur erkennt, wie ernst es ihm mit seiner Kunst war, sondern aus dem man ersieht, wie sehr er für seinen Textdichter eintritt, daß man sich eingehend mit einem für die Bühne so seltenen Stoff befassen soll:

»*Le Sueur aux citoyens administrateurs du théâtre de la république et des arts.*

*Citoyens, je reçois le 14 de ce mois votre lettre obligeante datée de six par laquelle vous m'invitiez à vous envoyer la partition de La Mort d'Adam. Il serait impossible d'entendre et juger cet ouvrage avec un accompagnement de clavecin. Cet instrument qui n'a que des effets de batteries et de pulsations sèches et coupées, ne saurait rendre ni le caractère particulier ni la couleur locale d'une musique qui a dû être toute en accens des passions.*

*Il faut encore, que les décorations (quoique très simples) et l'exposition du sujet mettent l'auditeur dans un site et dans un siècle où il puisse demander lui-même Les chants du premier âge du monde. Il faut, que*

1) *Mémoires pour Le Sueur*, veröff. 1802.

*ce même auditeur mis dans cette situation par les décorations et les costumes, puisse sentir que les mœurs patriarchales de ce siècle et les diverses modifications des passions ont dû (dans cet âge) agir et chanter avec cette sorte de mélopée.*

*C'est pour cela qu'en évitant soigneusement tout ce qui pourrait réveiller la moindre idée de musique gothique, je me suis au contraire attaché scrupuleusement à ne suivre pas à pas que le grand goût de l'antiquité; ce qui, comme vous le savez est bien différent; et j'ai taché, autant que je l'ai pu, de n'arriver à de grands effets qu'en raison même de la simplicité des moyens employés. J'ai fait tous mes efforts en un mot pour que chaque période, chaque vers et même chaque mot du poëme fussent entendus distinctement, compris et sentis depuis le couronnement de l'ouvrage jusqu'à la fin, dans la persuasion où je suis qu'un opéra où l'on ne distinguerait clairement dans l'exécution que quelques vers ou quelques mots de temps en temps, ne serait qu'une pantomime vocalisée; et ce n'est point là le but du théâtre des arts qui doit être le thrône de la poésie lyrique, de la musique et de tous les beaux arts réunis: c'est ce que Gluck, Sacchini, etc. avaient prouvé; et leurs ouvrages ainsi que ceux des grands maîtres de nos jours ne sont point des Vocalisations. Attachons-nous donc à conserver la pureté de l'art.*

*Pour revenir au but de ma lettre, les passions des âmes chaudes élevées et brûlantes, sont le pivot du sujet traité par Guillard. Et ce sujet est fondé sur toutes les sortes d'amour, sur la réligion-naturelle et la mort.*

*C'est au milieu de ces diverses modifications d'amour paternel, d'amour filial, d'amour maternel et d'amour conjugal etc. c'est au milieu de cette piété excitée par ces sentiments et toujours à côté des terreurs de la mort; c'est au milieu non de cet accent particulier à une nation, mais au milieu de l'accent universel de la nature qui arrache à tout homme des cris inarticulés; en un mot c'est au milieu de ces mœurs pures, probes et patriarchales des premiers siècles que le terrible rôle de Caïn (revenant des monts hyperborés) vient faire pyramide.*

*Vous y verrez que même le tombeau d'Abel, que la continuelle perspective de la mort et que chaque heure du cours du soleil qui doit en marquer le fatal instant, y jouent des rôles qui ne sont pas les moins importans.*

*J'ai donc Raison de dire que ce ne sera qu'en scène qu'on pourra réellement sentir et juger le grandiose-antique que Guillard a répondu à pleine main dans son ouvrage et au ton duquel j'ai tâché de me montrer. Guillard y a parfaitement senti qu'il faut donner au musicien le langage des passions, beaucoup de sentiments et d'images, mais peu de simples idées à rendre. Il n'y a que les passions qui chantent, l'entendement ne fait que parler.*

*Aussi notre poëte suivant son excellent original allemand a-t-il constamment mis en jeu les trois plus grands leviers de ces sentiments et passions, l'amour, la réligion-naturelle, et la mort, et comme le disent avec raison les plus efficaces de la tragédie. Et voilà pourquoi nos meilleurs critiques modernes, élèvent la tragédie de Klopstock au-dessus même des tragédies antiques les plus vantées. Aussi je ne suis point étonné que nos meilleurs poëtes actuels et nos gens de lettres les plus distingués (entendant lire la mort d'Adam de Guillard) n'aient point fait difficulté de mettre cet ouvrage au-dessus même de son Œdipe.*

*D'où peut venir donc que certaines personnes aient osé vous dire que c'était une tragédie de dévotion? — ou ces personnes ne connaissent point la tragédie de l'auteur allemand ni celle du Guillard imitée de celle-cy, ou leur intention fut bien profonde, si elle ne fut pas toute à la fois bien ignorante.*

*Pour que ce fût une tragédie de dévotion ou de religion-particulière, il faudrait d'abord qu'il y fût question ou de religion chrétienne ou d'une autre religion-particulière, ou d'une fanatisme quelconque, or il est même impossible d'y trouver le soupçon d'aucune de ces idées.*

*La seule grande et unique idée qui règne dans cet ouvrage c'est que chacun (de quelqu'état qu'il soit) y trouvera de grands exemples de mœurs probes et pures, de conduite juste et intègre; c'est qu'il y trouvera toutes les vertus privées des familles prises dans quel peuple que ce soit et communicatives à tout auditeur de quel âge, de quelle profession ou de quel pays qu'il puisse être, avec les seules idées de la religion-naturelle et de la morale-universelle de tous les peuples. Et, comme toutes les idées religieuses et toutes les sortes de religion remontent à un premier homme quelconque que toutes les nations actuelles du globe appellent Adam, c'est aussi dans ce père commun des humains que chaque auditeur, que chaque homme reconnaîtra son modèle ou son exemple.*

*Avancer (comme quelques personnes ont osé vous donner les craintes), avancer, disons-nous, que ce poëme ne saurait faire présager un succès aussi sûr que le poëme d'Œdipe, ce serait condamner avant de l'entendre la musique de la mort d'Adam et ce ne serait pas diminuer le mérite du poëme; car je tiens pour bon le jugement, porté sur lui par nos gens de lettres les plus accrédités et par nombre de nos poëtes dont les talents sont sur la première ligne; et si ce poëme neuf et original venait à ne point avoir le succès que j'ose lui présager, ce serait moi qu'il faudrait en accuser, car la faute viendrait seule de la musique qui n'eut pu atteindre cette nouveauté de forme, ni cette originalité, ni ce caractère tout particulier de sublimité fait pour aller frapper du premier coup le cœur le plus froid et le plus en garde contre sa sensibilité; fait en un mot, pour causer dans tout un auditoire ces vifs élans de l'âme qui transportent les auditeurs hors d'eux-mêmes.*

*Dire que les mœurs intérieurs que les vertus privées des familles que les combats du cœur humain, que les contrastes soutenus des passions et que la religion-naturelle ne peuvent faire présager le succès d'une pièce, c'est condamner le succès de misanthropie et repentir et croire que le public a eu grand tort de s'y intéresser. Or, on en connaît le succès soutenu. La tragédie d'Adam a de que plus la perspective de la mort; elle a tous les principaux ressorts qui peuvent fortement émouvoir le cœur humain et l'agiter sans cesse. En mille sens contraires; elle a tous les ressorts les plus puissants de la terreur et de la pitié; et ce moyen puissant de la terreur et de la perspective de la mort, l'auteur de misanthropie n'a pu l'employer. D'ailleurs il est connu, que le grand succès en Allemagne de ce dernier ouvrage, n'a jamais approché du succès prodigieux de la mort d'Adam dans le même pays et que Guillard a eu le bon esprit d'imiter du point en point.*

*Son poëme ne paraît si simple que parce qu'on y voit la nature; et pour la peindre avec la vérité dont l'ont peinte l'auteur allemand et Guillard, il faut l'avoir eu non pas sous les yeux, non pas en idée, mais au fond de l'âme. Le musicien a tâché de s'en pénétrer profondement.*

*Voilà ce que j'avais à vous dire sur ce poëme fait pour intéresser non pas un seul peuple, non pas une nation, mais l'universalité du genre humain. Et Guillard sera plus embarrassé du choix du théâtre où il donnerait son poëme (pour peu qu'il vous donnât quelques craintes) que vous ne le serez de son succès.*

*La Mort d'Adam fut lu, fut reçu à l'unanimité et avec acclamation à*

*l'administration de l'opéra il n'y a plus de deux ans, et je fus pressé dans le même comité d'en tenir la musique prête pour l'hiver de l'an 6. L'administration d'alors prévoyant des changements dans la direction du théâtre des arts ne s'occupa plus ou s'occupa fort peu ouvrages nouveaux à mettre malgré que celui-cy n'exige aucune dépense et ne coûtera pas plus que la mise d'Œdipe: de manière qu'on pensa à fixer la mise de la mort d'Adam au commencement de l'hiver de l'an 7. Voilà la dernière époque arrêtée et promise; en conséquence la musique fut achevée avant l'entrée de cet hiver. Sur ces entrefaites l'opéra d'Adrien qui était encore l'hiver de l'an 6 au théâtre Feydeau fut ensuite rendu au théâtre des arts où il avait un tour de 8 à 9 ans; de manière que vous ne me vîtes faire aucune démarche pour réclamer l'exécution de la parole donnée de mettre Adam au commencement de l'hiver. Adrien étant en tour devait être donné avant la mort d'Adam.*

*Vous me le demandez aujourd'hui et vous paraissez vouloir l'entendre: mais je vous le répète, le genre de musique adopté à cet et le parti pris pour le choix tant de son caractère que de sa couleur ne peuvent être sentis et jugés qu'en scène. Je dirai plus; son succès plein dans la chambre me donnerait autant de doute pour son succès au théâtre, que celui d'une statue équestre dans un boudoir et qui serait destinée à une place publique.*

*Je vais néanmoins vous l'envoyer, et nous nous entendrons ensemble sur le reste, quand vous avez bien voulu me fixer l'époque et la saison que je réclamerai fermement la mise d'Adam immédiatement après que vous ne serez plus occupé de celle d'Adrien. Je vous demande donc qu'après celle-cy ce soit la première grande pièce mise en scène. Veuillez bien me donner une réponse claire et précise sur ce point.*

*Salut et fraternité*

*Le 17 ventose an 7* [7. März 1798]. *Le Sueur.*«

Daß der Meister sich um die Hoffnung, es werde dieses Werk das allgemeine Interesse wachrufen, betrogen sehen mußte, war umso schmerzlicher für ihn, als er den »Adam« für seine bedeutendste Schöpfung hielt.

Ein Interessenkampf, der inzwischen im Konservatorium ausgebrochen war, hinderte den Komponisten, vorderhand zur Aufführung dieser Oper irgendwelche Schritte zu tun. »Die Frage, die Le Sueur und die anderen Mitglieder des Konservatoriums entzweite, hat das mit vielen menschlichen Fragen gemeinsam, daß sie nicht tiefgehende Gründe hatte, sondern eine Tat der persönlichen Rivalität war und nichts weiter[1]).«

Das Konservatorium war ein Kind der Revolution und hatte begreiflicherweise in seiner inneren Organisation noch mancherlei Mängel. Das Institut zählte etwa 80 Lehrer und über 100 Schüler, die ohne große Überlegung und ohne ihre Fähigkeiten recht zu prüfen, bald nach seiner Eröffnung aufgenommen worden waren. Zwar half man die Zustände bessern, so gut es anging, indem seit 1795 ein aus Le Sueur, Méhul, Langlé, Gossec und Catel bestehendes Komitee die Herausgabe der

---

1) H. J. Tiersot hatte die Freundlichkeit, dem Verf. seine Ansicht über den Konservatoriumsstreit schriftlich zu fixieren. Sie wird in den folgenden Blättern verwendet.

*Principes élémentaires de musique et de solfèges* bearbeitete; allein die fast unumschränkte Macht, die man dem »Gouvernementskommissar« Sarrette einräumte, hinderte die tüchtigen und ernsten Musiker wesentlich an der richtigen Entfaltung ihrer Kräfte. Bernard Sarrette, ein Mann von zweideutigem Charakter, dem es, wie sein Biograph Constant Pierre sagt, »an wirklichen Eigenschaften fehlte, alle Schwierigkeiten, die die Ereignisse jeden Augenblick mit sich brachten, zu überwinden«[1]), von höchstem Ehrgeiz und Egoismus beseelt, ohne jede wissenschaftliche Bildung, hatte es verstanden, sich den Direktorposten anzueignen. Eine solche Stellung existierte aber nicht in dem Gesetz vom 16. Therm. an III.

Dieser Umstand und namentlich die Tatsache, daß Sarrette nichts von Musik verstand, war der erste Anlaß einer Zwistigkeit zwischen Le Sueur und ihm. Verschärft wurde diese Disharmonie noch dadurch nicht unbeträchtlich, daß Sarrette von allen Inspektoren und Professoren des Instituts unbedingte Subordination verlangte. Wen kann es wunder nehmen, daß eine so starke, ausgeprägte Persönlichkeit, wie die Le Sueur's, sich gegen diese Anmaßung eines Laien in musikalischen Dingen auflehnte!

Sarrette hatte es vermöge seines diplomatischen Geschickes dahin gebracht, daß er nicht nur einen guten Ruf bei dem Ministerium des Innern genoß, sondern auch einen Teil des Lehrkörpers auf seine Seite zog. Es war natürlich, daß von jetzt an Uneinigkeit und Parteilichkeit im Institut herrschte und auch auf die Zöglinge ungünstig einwirkte, indem sie ihrerseits Parteien bildeten. Daß der Lehrerfolg dadurch höchst beeinträchtigt wurde, konnte natürlich keinem Zweifel unterliegen[2]).

Die Statuten waren in der Hauptsache von Sarrette verfaßt und vom Minister im März 1799 gebilligt. Es ist unbegreiflich, wie die Lehrer sich derartige Satzungen aufoktroyieren lassen konnten. Sie beschnitten ihnen in geradezu lächerlicher Weise ihre Befugnisse. Da heißt es z. B.: »Der Direktor hat die allgemeine Überwachung des Instituts«. Man fragt sich, wozu eigentlich noch die Unterrichtsinspektoren da waren, denen dieses Amt doch zustand. Am charakteristischsten ist jedoch der V. Artikel, wonach die Inspektoren die Aspiranten zu prüfen haben, der Direktor aber über ihre Aufnahme entscheidet; d. h. auf diese Weise waren völlig talentlosen Schülern, sofern es nur dem Direktor beliebte, Tor und Tür geöffnet, auf Kosten des Staates Musikunterricht bei den bedeutendsten Künstlern zu genießen. Hiergegen lehnte sich Le Sueur mit aller Macht auf, wie auch gegen Sarrette's Bevorzugung der Blas-

1) Vgl. Tiersot, *Les fêtes* usw., S. 125.
2) Vgl. Allg. Musik-Ztg. v. J. 1802.

instrumente, der erst dank des Meisters Einspruch 1799 ein Riegel vorgeschoben wurde[1]).

Le Sueur, der im Liede und der dramatischen Kunst mit die wertvollsten Eigenschaften der Musikübung sah, sprach unermüdlich von der Einrichtung einer Deklamations- und Gesangsklasse, von seinen Anschauungen über die »*hypocritique et rhythmopée poétique.*« (?) Vergeblich! Sarrette protestierte und seine Parteigänger ebenfalls.

»So ereignete es sich, daß Le Sueur, dieser unabhängige Geist, dieser Ideensucher, nicht mit seinen Kollegen übereinstimmte, namentlich nicht mit Sarrette, der kein Musiker war, aber dennoch seinen Willen durchsetzen wollte«[2]).

An den bedeutendern Kollegen hatte Le Sueur, wie schon bemerkt, ebenfalls keine Stütze. Gossec war alt und schwieg lieber, als daß er sich Aufregungen aussetzte, außerdem glaubte er, die Partei des Mitbegründers des Konservatoriums halten zu müssen. Méhul lag als Komponist mit Le Sueur im Kampf und kümmerte sich überdies wenig um die Große Oper, da er für das Theater Feydeau schrieb, wo Sarrette nichts zu sagen hatte. Cherubini stand als Ausländer der Angelegenheit an sich schon ferner. Schließlich wollte er seine Stellung nicht verscherzen und folgte so der Mehrheit[3]). »Le Sueur befand sich also allein im Direktionsrat; seine Vorschläge wurden immer verdammt, sobald sie nur ausgesprochen waren. So oft einer oder der andere der Komponisten sich auf die Seite Le Sueur's stellen wollte, wurde er mit List oder mit Macht beseitigt und zurückgedrängt[4]).«

Das Institut verschlang Unsummen, und die Direktion der Oper wollte Erfolge sehen. Eine einzige Schülerin des Instituts war an das *Théâtre des arts* im Januar 1802 gekommen. In der Tat, ein kläglicher Ertrag des Konservatoriums! So hatte sich also Le Sueur's Prophezeiung verwirklicht.

Im Laufe des August des Jahres 1800 forderte nunmehr Le Sueur die Aufführung des *Mort d'Adam*. Schon ein Jahr vorher hatte der Minister des Innern, Lucien Bonaparte, der Le Sueur sehr zugetan war, den Befehl erlassen, im kommenden Winter die »Barden« und den »Adam« aufzuführen. Indes sah sich Bonaparte wegen der Begrüßungsfeierlichkeit des IX. Jahres der neuen Zeitrechnung veranlaßt, seinen Erlaß zurückzuziehen. Célérier, der damalige Direktor der Großen Oper, bat den Komponisten, eine Probe des *Mort d'Adam* abhalten zu dürfen im Jahre 1800). Le Sueur war damit einverstanden unter der Bedingung, daß zu ihr nur drei oder vier bekannte Persönlichkeiten zugelassen werden sollten, an deren Bemerkungen über das Werk ihm sehr gelegen

1) Ducancel, S. 61 u. 67ff. 2) Tiersot, pers. Mitteilung
3) Vgl. Ducancel, und Allg. Musik-Ztg. v. J. 1802.
4) Tiersot, pers. Mitteilung.

sei. Statt dessen sah der Meister am Tage der Probe eine Anzahl Zuhörer, zumeist Freunde Sarrette's. Und schon nach einem einleitenden Versuch hieß es, das Werk sei eine *Capucinade*, er tue gut daran, es zurückzuziehen; zudem verbreitete man das Gerücht, die Direktion der Oper wechsle und die neue Leitung wolle keine lyrischen Tragödien mehr, sondern italienische Opern[1].

Die Öffentlichkeit befaßte sich allmählich auch mit dieser Armut der Großen Oper. Sagte doch die »*Année théâtrale*« »es sei nicht mehr Mode, im *Théâtre des arts* zu singen; die Künstler hätten ihre Stimme verloren«. Desgleichen meinte die »*Décade philosophique*« einige Zeit später (vom Jahre 1802) »alle Sänger bewahren ein barbarisches System von Schreien und Stimmverrenkungen, die den Tempel Polyhymniens entehren«.

Die Regierung mußte endlich hören. Sie verlangte Abhilfe. Allein Sarrette erwiderte scheinbar betrübt: es sei keine Hilfe möglich, niemand wolle, noch könne etwas Rechtes leisten[2], man möge die Oper reformieren und die italienischen Werke wieder einführen auf den Trümmern der *Alceste*, der *Iphigenie* und des *Oedipus auf Colonos*[3].

Jeden rechtlich denkenden Künstler mußte diese Auskunft Sarrette's empören; ein solches Armutszeugnis brauchte sich kein schaffender Komponist gefallen zu lassen. Das Unglück wollte es, daß Lucien Bonaparte in dieser Zeit als spanischer Gesandter Paris verließ und Chaptal seine Stelle im Ministerium des Innern erhielt. Fünf neue Opern wurden alsbald gegeben, unter ihnen die *Semiramis* von Catel. Die Bevorzugung dieses jungen Komponisten beraubte Le Sueur seiner Fassung. Er wußte sich nur dadurch noch zu helfen, daß er sich an seinen Textdichter Guillard wandte. Dieser aber hatte sich, der Verdrießlichkeiten des Theaterbetriebes überdrüssig, auf das Land zurückgezogen und antwortete Le Sueur kurz und unbestimmt. Da wandte er sich mit einem neuen Schreiben an den Dichter, der *Lettre en réponse à Guillard sur l'opéra Mort d'Adam et sur plusieurs Points d'utilité rélatives aux arts et aux lettres par Le Sueur* (Paris, an X, chez Baudoin).

Diesen Brief, der in etwa 6000 Exemplaren veröffentlicht wurde, sandte er an die »Autoritäten«, an den Minister des Innern, der Polizei usw. Napoleon, der damals erster Konsul war, erhielt die Broschüre des Meisters am 16. Frimaire an X [= 6. Dezember 1801] mit folgendem einzigartigen Begleitschreiben:

»*Le plus grand des hommes!*

*Me permettras-tu dérober quelques minutes du temps que tu emploies au bonheur du monde? Ce n'est pas devant toi que je m'abaisserai à échanger les*

1) Ducancel, S. 72 ff., a. a. O.
2) Vgl. Allgem. Mus.-Ztg. v. J. 1812.
3) Vgl. Ducancel, S. 69, a. a. O.

*sentiments d'honneur et d'indépendance contre l'art mensonger des courtisans. Fais-toi lire les réclamations que, par ma faible voix, l'art des Grâces et d'Orphée te présente. Terpandre et Thimothée en discouraient devant Alexandre ... Le héros écoutait avec intérêt. Il leur fit droit. Tu me le dois, je l'attends de toi ...*

*Salut et respect!*

*Le Sueur.*«

Chaptal, dem als Minister des Innern auch das des Unterrichts unterstand, antwortete Le Sueur auf den »Brief an Guillard« am 4. Frimaire des Jahres X [= 24. November 1801]; er, der naturgemäß vieles von anderen Beamten bearbeiten lassen mußte, wurde von Sarrette irregeführt und verwies infolgedessen den Meister scharf:

»*Le Ministre de l'Intérieur au citoyen Le Sueur au Conservatoire.*

*J'ai reçu, citoyen, avec votre lettre du 17 brumaire, la brochure, que vous avez bien voulu m'adresser.*

*En publiant cette brochure vous vous êtes proposé deux objets. Le premier de réclamer contre les motifs qui ont empêché la représentation de la Mort d'Adam à l'époque que j'avais indiquée*[1]*; le second de vous élever contre l'intention où l'on paroît être de détruire le grand opéra français.*

*Vos réclamations sur le premier objet, citoyen, ne me paroissent pas plus fondées que vos inquiétudes sur le second. Des assertions positives me prouvent que le retard apporté à la représentation de la Mort d'Adam n'est que la suite de celui que vous avez mis à livrer les partitions de votre musique*

*Quoi qu'il en soit, j'ai enjoient à l'administration du Théâtre des Arts de me rendre compte, décade par décade, les dispositions faites pour la mise de votre opéra. Vous voudrez bien de votre côté, citoyen, lui fixer l'époque précise où votre ouvrage sera en état d'être représenté*[2]*.*

*Quant aux inquiétudes que vous exprimez sur la situation du Théatre des Arts, la publicité à laquelle vous les livrez peut seule donner quelque consistance à des bruits trop dénués de fondement pour que l'autorité consente à les démentir*[3]*.*

*Je m'élèverois moins vivement, citoyen, contre l'effet que peut produire la publication de votre brochure, si l'auteur était moins connu par ses traveaux, par ses succès et par les fonctions qui lui sont confiées dans la partie même sur laquelle il écrit.*

*Je vous salue!*

*Chaptal.*«

Aus diesem Briefe geht zur Genüge hervor, wie der Minister hinters Licht geführt worden war. Le Sueur mußte aber noch Härteres über sich ergehen lassen. Er erhielt dieses Schreiben nämlich erst, als im Institut davon Abschriften angefertigt und diese allen Lehrern sowohl, wie Schülern übergeben worden waren. Der Zweck lag klar zutage: Sarrette wollte alle gegen den Meister aufhetzen. Wie ihm das gelang, wird noch berichtet.

1) Zur Zeit, als die *Semiramis* von Chaptal aufgeführt wurde.

2) Aus dem Brief vom 7. März 1798 (vgl. weiter oben) geht hervor, daß Le Sueur die Partitur des *Adam* abgeliefert hatte.

3) Vgl. die Bemerkungen in den öffentlichen Journalen.

Empört über die Verletzung des Briefgeheimnisses schrieb der Meister an den Minister am 10. Frimaire [= 30. Nov. 1801] [1]):

*»Citoyen ministre!*

*Par quels inconcevables moyens, s'est-on trouvé porteur d'un double certifié conforme de la lettre que vous m'écrivîtes le 4 de ce mois, pour en faire un pareil usage?*

*Par quel ordre a-t-elle été publiée et lue dans le bureau de surveillance des classes du Conservatoire, où se réunissent tous les professeurs et la plupart des élèves?*

*Qui, dans le Conservatoire, a pu permettre que la publication d'une lettre adressée à l'un des chefs de cet établissement fût connue par ceux qui devaient toujours l'ignorer, surtout lorsqu'elle tend à lui prêter de l'imposture, à diminuer la considération dont il a besoin pour ses fonctions d'inspecteur, pour ses devoirs d'enseignement et pour la subordonation que les élèves doivent à leurs maîtres?*

*Pourquoi, lorsque cette publication s'est faite, ceux qui avaient droit et caractère pour l'empêcher, ne l'ont-ils point fait!? . . .*

*Ne serais-je pas tenté de croire, d'après de tels faits qu'il existe une correspondance coupable entre quelqu'un qui vous approche, et quelqu'autre qui croit avoir le droit de commettre au Conservatoire de pareilles imprudences?*

*On a osé vous faire, citoyen Ministre, l'instrument involontaire de cette coupable action, en surprennant votre bonne foi, votre religion; le dirai-je? . . . votre confiance . . . Le mal s'est fait en votre nom. Vous seul pouvez le réparer . . . . . .*

*Je n'interroge que votre cœur. Je parle à l'homme . . . à l'homme d'honneur . . . Je m'entretiens un instant non avec Chaptal, ministre, mais avec Chaptal, exerçant les scienees et les lettres; avec Chaptal, chérissant les beaux arts . . . . . .*

*C'est en votre nom, qu'on cherche à m'arracher, en quelque sort, les épaulettes à la tête du corps. . . . Répondez maintenant, citoyen Ministre: quil jugement portiriez-vous, placé dans ma situation? . . . . . .*

*Le Sueur.«*

Abermals ließ sich Chaptal, statt selber die Angelegenheit in die Hand zu nehmen, Bericht erstatten, und wiederum wurde er getäuscht. Daß Sarrette seinen Helfershelfer im Ministerium hatte, dürfte wohl keinem Zweifel unterliegen. Statt nun dem verzweifelten Künstler Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, sandte der Minister ihm folgenden vorwurfsvollen Brief:

*»24 Frimaire an X* [= 14. Dezbr. 1801] [2]).

*Le Ministre de l'Intérieur au citoyen Le Sueur au Conservatoire.*

*L'estime et la considération que m'avoient inspiré votre personne et vos talents, citoyen, ne m'ont pas permis de voir sans une profonde affliction que vous ayez engagé des débats qui reposent sur des principes aussi faux qu'ils seroient absurdes.*

---

1) Vgl. Ducancel, S. 104 ff.

2) Unter den Papieren Le Sueur's in den Archiven der Gr. Oper.

*On a, dites-vous, retardé par tous les moyens possibles, la mise de l'opéra de la Mort d'Adam. On veut, ajoutez-vous, détruire l'opéra français.*

*D'abord, il est faux qu'il y ait en dessein de retarder la mise de votre opéra; l'ordre de le mettre à l'étude a été donné et nul n'a réclamé contre son exécution.*

*Mais, fût-il vrai, qu'on eût ordonné de différer cette représentation, de quel droit pourriez-vous vous plaindre? Le Gouvernement qui fait des frais énormes pour l'entrétien de l'opéra, ne doit-il pas mettre au nombre de ses devoirs quelques considérations d'économie, de convenances, de succès? Suffira-t-il de faire un opéra pour en forcer la représentation? Depuis quand un auteur a-t-il osé prétendre des dispositions du trésor public? Ainsi il est faux qu'on ait voulu retarder la mise de la Mort d'Adam; mais l'ordre en eût-il été donné, vous n'auriez pas le droit d'accuser le Gouvernement.*

*Votre seconde assertion est une fable que vous avez ourdie dans l'intention de vous faire un parti. Le Gouvernement connaît, comme vous, toute la gloire de l'opéra français; comme vous, il rend justice aux grands talents qu'il illustrent; il fait plus: il donne chaque jour de nouvelles preuves de ses sentiments à cet égard. Pourquoi appitoyer le public sur le sort de ces hommes distingués, qu'il applaudit et qu'il aime.*

*Le Gouvernement cherche à perfectionner et non à détruire; it veut multiplier les jouissances du public et non les éteindre, et je vois avec peine qu'en calomniant quelques-uns de ses agents, vous n'avez pas même su rendre justice à ses intentions!*

*Je vous salue!*

*Chaptal.*«

Auf diese Insinuation antwortete Le Sueur in nicht mißzuverstehender Weise. Man merkt förmlich die Empörung, in der der Meister sich befand.

»*Réponse à la 2me lettre du ministre citoyen Chaptal.*

*Citoyen Ministre!*

*La qualité dont le gouvernement vous à revêtu ne vous donne pas le droit d'accabler d'injures aussi fortes et aussi gratuites l'honnête homme à qui vous n'avez rien à reprocher.*

*Croyez, néanmoins, que les mensonges audacieux et les calomnies atroces dont on ose vous entourer et dont votre propre main me donne la preuve dans votre lettre à la date de ce jour, ne pourront jamais m'atteindre avec justice.*

*Quatre minutes d'un entretien particulier vous le démontreront; je vous les demande à dater d'aujourd'hui vingt quatre frimaire.*

*Vous ne pouvez — me les refuser.*

*Le Sueur* [1]).«

Aber auch diese flehende Bitte blieb ungehört. Chaptal gewährte ihm die erbetene Unterhaltung nicht, und damit zeigte der Minister schon, wie unsicher er sich Le Sueur gegenüber fühlte. Seine kühne, stolze Sprache schien dem Meister mehr geschadet als genützt zu haben. Le Sueur sah ein, daß er gegen diese Mauer von Vorurteilen und Täuschungen, Parteilichkeit und Rivalität nicht anzukämpfen vermochte, und völlig am Ende seiner Kraft wünschte er den Dingen ein Ende zu

1) In den Archiven der Oper.

machen. Am 29. Frimaire (19. Dezember) schrieb er an die Verwaltung der Oper, er erkläre: Die Prüfung der schwierigen Umstände, die sich im Augenblick, wo die Oper *Mort d'Adam* gerade zur Einstudierung gelangen sollte, dem Werke entgegenstellten, lasse ihn annehmen, daß es nicht ratsam sei, die Oper unter diesen Umständen aufführen zu lassen; da er außerdem das Gezeter, das ihn umschwirre, zu vermeiden trachte, so sehe er sich genötigt, seine beiden Werke zurückzuziehen[1]).

Was dieser Schritt den bedauernswerten Künstler für ein Maß der Überwindung kostete, kann man sich denken, namentlich, wo ihm die Aufführung seines Werkes schon im Jahre 7 versprochen war. (Vgl. den drittletzten Abschnitt des Briefes an die Theaterverwaltung.) Er zeigt hierin aber auch eine Größe und Stärke des Charakters, die ihn weit über seine mißgünstigen Kollegen, insonderheit über Sarrette erhob, jenen Mann, der seine Freilassung aus Polizeigewahrsam während der Revolutionszeit doch zumeist Le Sueur's Verwendung zu danken hatte. Tragikomisch muß der Brief Chaptal's vom 4. Nivôse an X [= 24. Dez. 1801] wirken, der bis zur Evidenz die völlige, ans lächerliche grenzende Unkenntnis der Dinge zeigt. Ersuchte ihn der Minister doch, in den Proben zum *Adam* fortzufahren, jedoch nicht über etwaige andere Instruktionen seinerseits überrascht zu sein . . .!

Le Sueur's hatte sich mittlerweile völlige Gleichgültigkeit bemächtigt, die sich auch auf seine Pflichten als Lehrer erstreckte. Zu gewissenhaft, um in dieser seelischen Verfassung zu unterrichten, ließ er sich im Januar 1802 von seiner Lehrtätigkeit am Institut dispensieren[2]). Wie konnte es auch anders sein, wenn Sarrette fortfuhr, gegen den Meister zu intriguieren. So hatte z. B. Le Sueur für einen Abend, an dem der Konservatoriumssaal frei war, ein Konzert mit Fragmenten der »Barden« angekündigt. Sarrette wußte diese Vorführung durch eine plötzliche Einberufung der Mitglieder zu einer außerordentlichen Versammlung zu vereiteln. Catel war dabei stets sein Helfershelfer[3]).

Der Brief »an Guillard«, auf den wir noch näher eingehen werden, hatte ungeheures Aufsehen in der Öffentlichkeit erregt. Es hatten sich allmählich zwei Lager gebildet, das eine um Sarrette, das andere um Le Sueur. »Dieser hatte besonders außerhalb des Konservatoriums eine Partei. Unter ihnen auch einige Professoren, z. B. Rey, der alte Orchesterchef Gluck's und Janson. Beide wurden Opfer derselben Verdammnis«[4]).

Innerhalb kurzer Zeit erschien nun ein halbes Dutzend anonymer

---

1) Ducancel, S. 126, a. a. O.
2) Vgl. Constant Pierre, Gesch. d. Konservatoriums d. Musik. S. 927.
3) Ducancel, S. 132, a. a. O.
4) Tiersot, Pers. Mitteilung.

Broschüren, deren Verfasser fast alle Le Sueur's Partei nahmen. Es waren z. B. der »*Censeur des théâtres*« (8. April 1802), »*la Fantasmagorie des Ménus*«, endlich die berüchtigte »*Lettre à M. Paësiello*« (Mai 1802). Zum Unglück für Le Sueur fanden sich in diesem Brief ziemlich dieselben Gedanken, wie in dem an Guillard. Der Anonymus des Paësielloschen Briefes kritisierte die Unterrichtsmethode des Institutes auf das schärfste, wogegen er das System der Maitrisen als vollendet und, durch jahrelange Praxis erprobt, für gut erklärte[1]).

Daß Le Sueur diesen Brief nicht verfaßt hat, glaubte selbst Sarrette. Außerdem spricht der Umstand gegen des Meisters Autorschaft, daß hier zu Paësiello als einzigem zu erwartenden Heiland der dramatischen Musik aufgeblickt wird. Wohl waren beide Komponisten eng miteinander befreundet. Allein, daß Le Sueur ihn für den kommenden Opernkomponisten gehalten und sich für ihn verwandt, würde doch soviel bedeutet haben, daß er sich selbst als Musikdramatiker das Grab gegraben hätte. Ob und wie weit überhaupt Paësiello seinen Einfluß bei dieser Schrift geltend gemacht hat, ist nicht bekannt und dürfte auch wenig Belang haben[2]).

Das Konservatorium sah sich nunmehr seinerseits genötigt[3]), den Angriffen gegen das Institut zu begegnen, und erließ am 15. Juni 1802 einen »*Recueil de pièces à opposer à diverses libelles, dirigées contre le Conservatoire de musique*«.

Es heißt darin, die in letzter Zeit veröffentlichten Schriften hätten die öffentliche Meinung unter dem Deckmantel der wahren Interessen an der Kunst irreführen wollen. Die Leitung des Institutes halte es für angebracht, das Vertrauen, das man der Anstalt entgegenbringe, zu rechtfertigen. Vorübergehend werden der Brief an Paësiello, sowie die »*observations sur l'état de la musique en France*«, die ebenfalls Angriffe auf das Konservatorium enthielten, erwähnt. Sodann rechtfertigt man Sarrette's Ehrgeiz, verschweigt aber wohlbedacht seine Usurpationsgelüste, seine Anmaßung in künstlerischen Dingen, von denen er ungefähr soviel wußte, wie ein Leierkastenmann von Musik. Der *Recueil* spricht ferner von Janson, der sich geweigert habe, für die Errichtung eines »*Monument de la gratitude*« für Sarrette zu zeichnen. (Es wird aber nicht klar, was mit diesem »*monument*« gemeint ist.) Janson hatte ganz natürlich an eine Büste für Sarrette gedacht, was aber von dem Verfasser des *Recueil* als mißverstanden erklärt wird. — Nach diesen »*pourparlers*« ergießt sich die ganze Schale des Zorns auf Le Sueur als den Verfasser des Briefes an Guillard.

War dieser Brief denn wirklich so boshaft und gehässig? Folgendes Schreiben des Polizeipräfekten ist bezeichnend für die Grundlosigkeit der Vorwürfe, die man Le Sueur machte:

---

1) Fétis, *Biogr. universelle.*
2) Vgl. Allgem. Musik-Ztg. 1802.
3) Vgl. Constant Pierre, S. 529.

»*Préfecture de Police.*

*Liberté.* *Égalité.*

*Paris, le 1 Frimaire an X* [= 21. Novbr. 1801] *de la république française une et indivisible.*

*Le Chef de la I^ère^ division au citoyen Le Sueur, Inspecteur de l'enseignement au Conservatoire de Musique.*

*Vous m'avez envoié, citoyen, un exemplaire de votre lettre au Guillard. Je vous remercis du plaisir que j'ai eu en la lisance. Il est de la nature de ces-ceux, dont le sentiment ne se perd pas. Mon amour toujours ardent pour l'art, que vous chérissez, a rendu plus vives mes jouissances; on devient enthousiaste du poëme de votre ami; on s'anime au feu de votre génie; on suit le mouvement de vos pinceaux traçant la vie patriarchale et les premières années de la nature. Votre mutuelle union avec l'auteur d'Œdipe sera une des époques les plus intéressantes de l'histoire musicale du commencement du siècle.*

*Son effet sera de déjouer l'intrigue qui s'approche à la mise au théâtre d'un ouvrage, dont le coloris et le vigueur sont devinés par ceux, qui, dans la métropole de Paris vous assignaient le rang marqué par vos talents.*

*Vous avez pris les armes. Ne les déposez pas, jus(?)que vous n'ayez coupé toutes les têtes de l'hydra.*

*Il manquait à votre gloire d'être le vainqueur de ces pygmées, qui veulent se grandir auprès d'une puissance. Mais ce triomphe n'est digne de vous que par la pureté des motifs de l'énergie, que vous développez dans le combat.*

*Comptez-moi, Citoyen, toujours au nombre des amis de l'art et de l'artiste aussi distingué que vous l'êtez.*

*J'ai l'honneur de vous saluer*

*Bertrand*[1]).«

Schon das Vorwort des Briefes an Guillard entkräftet die Beschuldigungen des »*Recueil*«, Le Sueur habe das Konservatorium in Mißachtung bringen wollen, um so seinen Untergang herbeizuführen. Dort heißt es nämlich:

»Die guten Gesangs-, Deklamations- und Instrumentalschüler, die am Konservatorium in den Händen der geschicktesten Lehrer sind, vermögen durchaus die Hoffnung zu erwecken, die Künstler, die heutigen Tags die Oper zu Ehren bringen, zu ersetzen, und dadurch kann dieses wichtige Institut glänzende Beweise seines außerordentlichen Nutzens für Frankreich erbringen. Es ist Pflicht, lyrische Sänger für die lyrischen Tragödien besonders auszubilden . . .«

Allein schon aus diesen Sätzen zeigt sich, auf welch edelwohlwollenden Ton der Brief gestimmt ist. Der erste und zweite Teil der Broschüre erwähnen das Konservatorium überhaupt nicht, sondern befassen sich einzig und allein mit einem Programm und einer Analyse des *Mort d'Adam.*

Im dritten Abschnitt spricht Le Sueur von der Zeit, die er im Dienste der Notre-Dame verbrachte (1787), und verwahrt sich mit Recht gegen das Protektionsunwesen. Im folgenden Kapitel erwähnt er einige seiner Zeitgenossen, deren kritische Einreihung für sie, besonders für die Mittelmäßigeren unter ihnen, freilich ein Grund war, Le Sueur zu zürnen.

---

1) Das Autograph ist in den Archiven der Oper.

Im fünften Teil entwickelt er in ernster schlichter Weise seine Ansichten über das Unterrichtswesen des Instituts; ohne die jeweilige Organisation zu verändern, sollen nach seiner Ansicht vier oder fünf Lehrer für Literatur und Deklamatien, die vom *Institut de France* auszuwählen seien, angestellt werden. Er forderte also nur, was an alten italienischen Konservatorien gang und gäbe war, daß sich nämlich die Schüler auch mit geistigen Dingen beschäftigen sollten, die außerhalb der Musikpraxis lagen. Er wollte, daß man auf die Allgemeinbildung der Schüler mehr Wert lege, in der richtigen Überzeugung, daß eine derartige Erziehung der Musikübung sowohl, wie den angehenden Künstlern nur von Vorteil sein könnte. Daß darin ein Unrecht liegen soll, vermögen wir nicht einzusehen. Im Gegenteil! An derartigen Äußerungen erkennen wir nur den fortschrittlich gesinnten Musiker. Sodann geht er auf die Maitrisen ein.

»Die Ausbildung der Musiker im Konservatorium hat hinsichtlich des musikalischen Teils hundertfach die ersetzt, die die Schüler früher in den Gesangsschulen der Kirchen empfingen. (!) Indessen gaben die Maitrisen Frankreichs den jungen Musikern außer den Lehren der Musik auch solche der alten Sprachen. Ich bin überzeugt, daß man, um eine Sprache gut im Gesange wiederzugeben, sie auch zu sprechen verstehen muß. Ich teile also die ‚Schande' mit Gluck, der der gleichen Anschauung war, und unaufhörlich auf sie hinwies. Ich halte diesen Teil des Unterrichts für jeden Schüler, der sich der Komposition widmet, für erforderlich, und gerade er fehlt dem Konservatorium, das das erste Europas sein könnte«.

Besonders die Erwähnung der Maîtrisen trug dem Meister harte Vorwürfe ein. Wo aber bleiben die Beschuldigungen des *Recueil*, daß Le Sueur das Institut habe zerstören wollen? Der Brief an Paësiello enthielt übrigens die gleichen Hinweise auf die Maîtrisen und die Forderung, 60 solcher Singschulen neu einzurichten.

Dem Meister wurde außerdem vorgeworfen, er sei ein Verächter der italienischen Oper. Gerade das Gegenteil geht aus seiner Broschüre hervor. Nur gegen die Unterdrückung der *Tragédies lyriques* und die Neueinführung der *Opera seria* wehrte er sich.

Das ist in ganz großen Zügen der Inhalt des »Pamphlets«. Genau so wie der Polizeiminister urteilte auch das Journal de Paris über den Brief an Guillard. Das »*Journal de Paris*« [vom 4. Frimaire an X = 24. November 1801] schreibt:

»Die Analyse, die Le Sueur über den *Tod Adam's* in seinem Briefe an Guillard gegeben hat, ist gewissermaßen eine Musik in Prosa . . .«

Auch Martini und Monsigny sprachen Le Sueur gegenüber ihre Befriedigung über seine Broschüre aus[1]). Um so unfaßlicher ist es, daß auch sie den Protest des Konservatoriums mit unterzeichneten.

---

1) Vgl. Ducancel, a. a. O.

Der *Recueil* machte dem Meister außerdem noch folgende Vorwürfe:

»Man kann sich nicht verhehlen, daß der Brief an Guillard das Zeichen zur Zwietracht und das Signal für die Veröffentlichung aller gegen das Konservatorium gerichteten Schriften gegeben hat.«

Das ist allerdings richtig. Le Sueur hatte eben den Mut, öffentlich über die Mißstände, die im Institut herrschten, zu sprechen. Freilich hatte er den großen Fehler begangen, eine anonyme Schrift »*Projet d'un plan général de l'instruction musicale en France*« im Jahre 1800 zu veröffentlichen. Sarrette und die anderen Inspektoren sahen darin eine persönliche Beleidigung. »Es ist aber doch nicht verboten, Reformen vorzuschlagen!« sagt Tiersot[1]) mit Recht. Daß das Institut sich damals nicht des besten Rufes erfreute, beweist ein Brief des Sekretärs Vinit an den »Courier des spectacles«:

»Die Mitglieder des Konservatoriums der Musik wünschen den Lesern des Blattes mitzuteilen, daß die Behauptung, das Institut koste jährlich 500000 Frs. falsch ist, daß eine fortwährende Beaufsichtigung der Schüler stattfinde, daß ferner die weiblichen Zöglinge in einem getrennten Gebäude unterrichtet würden, daß endlich beim Unterricht oder bei Übungen der Schüler und Schülerinnen deren Eltern zur Aufsicht hinzugezogen würden[1]) . . .«

Wenn es wirklich der Fall war, daß die Eltern bisweilen als »Bewacher« zu fungieren hatten, so zeigt das, daß das Zutrauen zu der Autorität der Lehrkräfte nicht gerade groß war!

»Nur zu wahr ist es, sagt der »*Recueil*«, »daß Le Sueur über die Einschränkung in der Zahl der Lehrer betreffenden Vorgänge (im Jahre 1801) trotz des eingegangenen Schwures, nichts darüber verlauten zu lassen, gesprochen hat«. . . . Band den Komponisten in der Tat ein derartiges Versprechen, was Ducancel allerdings verneint, so ist dieser Vorwurf ebenso schwer, wie gerecht. Freilich war eine Eidesverletzung dem edeldenkenden Le Sueur nicht zuzutrauen. Er hatte sich in seinem »Brief an Guillard« über die Ungerechtigkeit beklagt, mit der Desvinges, einer seiner Schüler, behandelt worden war. Dieser sollte gerade Nachfolger Le Sueur's an Notre-Dame werden, als das Kapitel unterdrückt wurde. Später erhielt er einen Lehrerposten am Konservatorium, und seine freundschaftlichen Beziehungen zu Le Sueur erwarben ihm alsbald die Gegnerschaft Sarrette's und seiner Anhänger. Es war also kein Wunder, wenn man ihn bei der stattgehabten Reform mit entließ (im Jahre 1801).

Ein weiterer Vorwurf des *Recueil*, Le Sueur habe die Entwicklung der jungen Talente zu hindern gesucht, ist schon nach dem bisher gebotenen kurzen Inhalt der »Lettre à Guillard« ebenso lächerlich, wie hinfällig. Wie sehr er für seine Schüler eintrat, werden wir noch zu zeigen Ge-

1) Pers. Mitteilung.
2) Constant Pierre, a. a. O.

legenheit haben. Man drehte einfach eine diesbezügliche Äußerung um. Er hatte nämlich gesagt, junge Komponisten, die noch keine Beweise ihres Könnens gegeben hätten, dürften nicht gleich ihre Werke auf einer der schönsten Bühnen der Welt herausbringen, an der ein Gluck erst mit 60 Jahren gewirkt habe.

Der Protest des Konservatoriums schließt mit dem Vorwurf, daß lediglich die Verzögerung in der Aufführung seiner Oper *Mort d'Adam* und seine vermeintliche Zurücksetzung, »eine absurde Fabel«, Le Sueur zum Anlaß gedient habe, in das Institut die Brandfackel zu schleudern.

Es dürfte überflüssig sein, zu dieser »Fabel« noch etwas hinzuzufügen. Der *Recueil* verkündet fast überall die Grundlosigkeit und die Schwäche seiner Beschuldigungen. Daß Le Sueur, auf das höchste gereizt, sich in leidenschaftlicher Erregung manchen Fehltritt zu schulden kommen ließ und viel verdarb, ist außer allem Zweifel. Wer möchte ihm das verargen? Er hatte es aber doch nicht verdient, daß er zum Sündenbock ausersehen und auf das schimpflichste behandelt wurde!

Daß der Meister sich kaum einer Schuld bewußt war, ist daraus zu ersehen, daß er um Aufhebung seiner Gehaltszahlungen einkam, bis eine Klärung seiner Kontroverse mit Sarrette erfolgt sei. Die Antwort des Staatsrats, dem das Unterrichtsministerium unterstand, war auf Le Sueur's Brief folgende[1]):

»*A Paris, le 3 Messidor an X* [= 22. Juni 1802].

*Le conseiller d'Etat chargé de la Direction et de la surveillance de l'Instruction publique.*

*Je ne pourrai juger, Citoyen, si l'improbation de vos confrères, si le rumeur de vos subordonnés, et le murmure des élèves du conservatoire sont injure ou justice que quand vous m'aurez fait connaître vous-même les preuves sur lesquelles vous accusez le chef de l'établissement dont vous faites parties. Il les attens. Si vous attaquez le Directeur avec justice, le nombre des vos improbateurs sera une preuve de votre courage et je vous en estimerai davantage. Si, cédant à des préventions injustes, vous avez voulu nuire au Directeur, ce sera vous qui mériterez le reproche d'insubordination.*

*J'approuve que vous suspendiez vos fonctions d'inspecteur jusqu'à l'éclaircissement que vous promettez concernant le citoyen Sarrette. J'approuverai bien davantage que, par une prompte réconciliation avec votre chef et vos confrères, vous évitassiez la nécessité de cette suspension. Au reste, je ne confonds pas, avec la rumeur dont vous vous plaignez, les injures personnelles qui peuvent vous avoir été dites. J'en prendrai connaissance, je les punirai par les moyens qu'autorise la police de l'Ecole, sans préjudice des voyes de droit qui vous sont ouvertes.*

*Je vous salue*

*Roederer.*

*Au citoyen Le Sueur Professeur de l'Enseignement au Conservatoire.*«

---

1) In den Archiven der Oper aufbewahrt.

Le Sueur sollte aber nicht mehr dazu kommen, den Beweis seiner gerechten Klage zu führen. »Als der Moment kam (auf Grund eines Briefes Chaptal's vom 24. September 1802), wo die Zahl des Lehrpersonals des Instituts abermals verringert werden sollte, zögerten Sarrette und die anderen Vorsteher der Schule nicht! Die Gegner wurden geopfert ohne Prüfung, lediglich durch die Tatsache ihrer Gegnerschaft. So wurde auch Le Sueur der Verzweiflung und dem Elend ausgeliefert, ohne irgend welche Entschädigung dafür zu bekommen, bloß weil er den Fehler begangen hatte, offen seine Meinung zu sagen«[1]. Die Verteidigung Le Sueur's, die der Rechtsanwalt Ducancel übernommen hatte, kam zu spät, denn als dessen Denkschrift erschien, gehörte der Meister nicht mehr dem Konservatorium an.

Über das, was Le Sueur jetzt an Verspottungen über sich ergehen lassen mußte, berichtet ein Sekretär der Kaiserlichen Kapelle Marant in einem Brief an die Gattin des Komponisten[2].

»Die turbulentesten Szenen spielten sich vor des Meisters Wohnung ab. Aufgehetzt von Sarrette, gingen die Schüler tagtäglich vor Le Sueur's Haus, schrieen und johlten oder läuteten unaufhörlich an seiner Klingel. Der Respekt vor dem Direktor war größer als die Achtung vor einem 80jährigen Greise, dem Vater Le Sueur's, der Mitzeuge der Verhöhnung und der Qualen seines Sohnes sein mußte. Während dieser häßlichen Szenen betrachtete Sarrette aufmerksam die Schüler hinter den Gardinen seiner Fenster stehend (er wohnte im I. Stock, Le Sueur im Erdgeschoß) und rieb sich voller Freude die Hände. Ich hatte Gelegenheit, diesen Tumult eines Tages zu beobachten, da ich durch das Einlaßpförtchen von der Rue Berger bei dem Pförtner Ludon eingetreten war, um einen Brief für Le Sueur abzugeben«.

Auch Fétis, der damals erst 17 Jahre alt war, wußte sich dieser schlimmen Zeit zu erinnern. Nachdem Le Sueur die Dienstwohnung, die er seit sieben Jahren innegehabt, verlassen hatte, wohnte er bei Rey.

»Ich sehe ihn damals bei Rey, meinem alten Harmonielehrer und seinem Freund; die Erinnerung an die Verzweiflung, die über seinem Gesicht ausgebreitet stand, ist niemals aus meinem Gedächtnis gewichen!«[3].

In diesen für Le Sueur so schmerzvollen letzten beiden Jahren war ihm doch noch eine Freude beschert worden: eine doppelte Ehrung, die ihn zeitweise aufzurichten vermochte. Aus seiner Heimatstadt Abbeville erhielt er am 24. Mess. an IX (11. Juli 1801), das Diplom als korrespondierendes Mitglied der Gesellschaft für Wissenschaft und Kunst. Von Amiens die Ernennung als Mitglied der »*société d'Emulation*«[4].

---

1) Tiersot. Pers. Mitteilung.
2) Der Brief ist in den Archiven der Oper, der Inhalt desselben wird dadurch als wahr verbürgt, daß der Schreiber die Witwe des Meisters autorisiert, von seinen Zeilen in der Presse weitgehendsten Gebrauch zu machen.
3) Fétis. *Biogr. universelle.*
4) Beide Briefe in den Archiven der Oper.

Während das Abbeviller Schreiben die üblichen Höflichkeitsformeln enthält, gibt uns das Diplom aus Amiens einige wichtige Aufschlüsse über Le Sueur und seine dortige Studienzeit. Das Dokument folge daher im Originaltext:

»*Extrait du régistre des délibérations de la société d'Emulation d'Amiens.*

*Séance du 21 Pluviose an X* [= 10. März 1802].

*Le secrétaire de la classe de littérature et beaux-arts chargé aux termes du réglement de prendre des informations sur les personnes qui doivent être admises au nombre des membres de la société, lit un rapport sur le citoyen Le Sueur, originaire du Département de la Somme, actuellement inspecteur du Conservatoire de musique à Paris, et proposé pour associé correspondant dans la dernière séance. Il parte des heureuses dispositions que cet habile artiste montra dès l'enfance et à l'école de musique de Chapitre cathédrale de la ville d'Amiens et au collège de la ville où il acheva ses études à l'âge de treize ans, dit-il, il avait déjà composé une messe en musique et il étonnait ses maîtres par sa prodigieuse facilité.*

*Sa passion pour l'étude, le mérite de ses ouvrages, les qualités de son cœur, ses mœurs en un mot, ses vertus et ses talens lui concilièrent toujours l'estime de ses maîtres et de tous ceux qui le connurent.*

*Le secrétaire fait en suite l'énumération des succès éclatants qui ont établi depuis sa réputation comme compositeur de musique et fait sentir combien la société doit se féliciter de pouvoir le compter parmi ses membres.*

*Le Président ouvre le scrution et le citoyen Le Sueur ayant réuni tous les suffrages, il est proclamé membre correspondant de la société.*

*Signé: Aehr, Vice-Président et*
*Mr Delamorlière, secrétaire de correspondance.*«

## VI. Le Sueur kaiserlicher Kapellmeister. Neue kirchliche Werke. *Ossian ou les Bardes, Mort d'Adam* — zwei neue Opern.

Ein Jahr verstrich, ohne daß wir von Le Sueur etwas hören, noch irgend etwas von seinem Leben oder seinem Aufenthalte wissen.

Paësiello, der unter dem Konsulat zum Leiter der Tuillerienkapelle von Napoleon ernannt war, stellte Le Sueur (wahrscheinlich 1803) als Unterinspektor an[1]). Das war ein ebenso unerwartetes, wie glückliches Ereignis für unseren Meister. Der Konsul hatte sich von Le Sueur, den er jetzt häufiger sah, Bericht über seine Angelegenheit mit Sarrette erstatten lassen und versprach ihm, eine neue Untersuchung des Falles anzuordnen[2]).

Währenddessen ließen Paësiello die für ihn wie für seine Gattin ungünstigen klimatischen Verhältnisse Napoleon um seine Entlassung bitten. Ihm gegenüber bezeichnete er Le Sueur als den einzigen und würdigen Nachfolger.

---

1) Vgl. Servières, a. a. O.
2) Vgl. Allgem. Mus. Ztg. 1804.

Marant[1]) erzählt darüber noch folgende Einzelheiten: Chaptal hatte auf Napoleons Befehl eine Liste aller bedeutenderen Künstler mit Bemerkungen über ihre Werke, Auszeichnungen, Leistungen usw. aufgestellt. Als der Konsul sie durchgesehen hatte, sagte er streng zu seinem Minister: »Es fehlt ein Name. Weshalb ist Le Sueur nicht an der Spitze oder am Ende dieser Kandidatenliste? Ich will, daß die schmutzige Prozeßführung endlich aufhört.« Alsbald machte er ein großes X über die Liste und schrieb oben darauf das eine Wort »Le Sueur«, was natürlich einer Ernennung gleichkam. — Es ist anzunehmen, daß Le Sueur seine früheren Zeugnisse, besonders das von Notre-Dame dem Konsul übergeben hatte, obschon er diesem aus der Revolutionszeit durch seine Werke ganz bekannt geworden war.

Die Ernennung zum kaiserlichen Kapellmeister war nicht allein für Le Sueur, den Künstler, höchst ehrenvoll und für den Menschen außerordentlich schwerwiegend, vielmehr war er nun mit einem Schlage rehabilitiert, und Napoleon's Verhalten zeigte zur Evidenz, wie er über Sarrette und dessen Kumpane dachte. »Wenn Chaptal also die Schwäche hatte, Sarrette zu weichen, so fand Le Sueur eine andere Persönlichkeit, die ihm Recht widerfahren ließ: Napoleon«[2]).

Die offizielle Ernennung hatte folgenden Wortlaut[3]):

»*République française.*

*Palais du Gouvernement.* — *Paris, le 21 Germinal an 12* [= 10. April 1804] *de la République française.*

*Le général Gouverneur du Palais au citoyen Le Sueur.*

*Le premier Consul, Citoyen, ayant bien voulu accorder à M. Paësiello la permission de retourner en Italie pour y soigner sa santé, vous nomme à la place de Directeur de sa musique qui devient vacante. Vous serez chargé de tous les détails relatifs à cette place. M. Paësiello vous remettra avant son départ tous les renseignements que vous pourrez désirer.*

*Le Premier Consul se plaît à croire que par votre talent, vos soins et votre dévouement vous justifierez le choix qu'il fait de vous.*

*Je vous prie d'être persuadé du plaisir que j'ai d'être son organe dans une circonstance aussi agréable pour vous.*

*J'ai l'honneur de vous saluer*

*Duroc.*«

Nichts war natürlicher, als daß der Meister, der vom Übermaß des Unglücks in diese von allen Künstlern hochgeachtete und ersehnte Stellung gekommen war, aus seiner neuen Lage Nutzen zog. Zur Kaiserkrönung Napoleon's schrieb er eine *Messe du Sacre*, die gewissermaßen aus drei Oratorien bestand und am 18. Mai 1804 mit einem 400 Stimmen zählenden Chor und einem Orchester von 300 Mann ausgeführt wurde. Für andere Festlichkeiten komponierte er vier *Te Deum*, von denen zwei

---

1) Vgl. den Brief an die Wwe. Le Sueur.
2) Tiersot. Pers. Mitteil.
3) In den Archiven der Oper.

am 13. Mai und 13. Juni 1813 anläßlich der Siege bei Lützen und Wurschen in Notre-Dame aufgeführt wurden. Endlich verdanken noch 18 *Salvum fac imperatorem* dieser Zeit ihre Entstehung[1]).

Über diese geistliche Musik urteilt Ch. Gounod, ein Schüler Le Sueur's: »Die Fresken des Mittelalters oder die byzantinischen Mosaiken, die von einer so seltenen Erhabenheit sind, können eine Vorstellung von den Werken Le Sueur's geben«. — »Es ist eine Musik aus Quadersteinen«, rief Choron aus, als er die Krönungsmesse gehört hatte[2]).

Am 10. Juli 1804 wird Le Sueur's *Ossian ou les Bardes* aufgeführt, ein Tag des höchsten künstlerischen Triumphes für den Komponisten. Der Kaiser und die Kaiserin wohnten der Uraufführung bei. Von dem Augenblick an, wo der Kaiser das Zeichen zum Beifall gegeben hatte, wuchs der Erfolg lawinenartig an. Am Ende des dritten Aktes ließ Napoleon den Komponisten zu sich in die Loge entbieten. Le Sueur, der seit den letzten 40 Stunden vor und hinter der Szene als Dirigent, Regisseur und Maschinist tätig gewesen war, wollte sich aus begreiflichen Gründen nicht vor dem Kaiser sehen lassen. Doch siegte über die Scheu die Freude an der Ehrung, die ihm Napoleon hierdurch zuteil werden ließ. Als Le Sueur in der Hofloge erschien, meinte der Kaiser, der von dem Bedenken des Meisters gehört hatte, lächelnd: »Mr. Le Sueur, das ist eine Musik, wie ich sie nie zuvor gehört habe, besonders der zweite Akt ist unerreichbar«. — Le Sueur wollte sich nunmehr zurückziehen, allein der Kaiser ergriff ihn bei der Hand und ging mit ihm an die Logenbrüstung: »Genießen Sie Ihren Triumph, man hat nicht oft einen gleichen!« Das Publikum brach bei diesem Anblick erneut in begeisterte Rufe aus, *Vive l'Empereur! Vive Le Sueur!* — Sodann mußte sich der Meister zwischen die Majestäten setzen, um von diesem Ehrenplatze weiter Zeuge seines Erfolges zu sein.

Villagre erzählt, daß trotz der 30° C das Publikum täglich die Kassen der Oper belagerte, und daß man in der ersten Zeit stets eine große Anzahl wieder heimschicken mußte. Seit Gluck's Tagen hatte man kaum eine ähnliche Sensation erlebt[3]).

Paësiello trat sogar öffentlich als Gratulant auf. Er schrieb an Le Sueur folgenden interessanten Brief[4]):

»Si labor terret, merces invitet.

Mr. Le Sueur, ich habe nicht Worte genug, um Ihnen das Vergnügen, die Sensation, ja das Erstaunen auszudrücken, das ich gestern bei derAufführung Ihrer Oper empfunden habe. Alles ist natürlich, alles erhaben und originell in ihr. Erhaben, weil Sie Ihre Ideen zu bemeistern und mit der

1) Servières, a. a. O.
2) Vgl. Ch.'s *Dictionnaire*.
3) *Notice historique sur Le Sueur*.
4) Madelaine, *Notice historique de Le Sueur*.

Geschicklichkeit zu führen wußten, welche die Kunst erfordert. Originell, weil Sie niemandem nachgeahmt haben. Natürlich, weil Sie es verstanden, so singen zu lassen, wie man spricht, d. h. mit denselben Fortschritten in den Stimmen, deren man sich in der Prosa bedient: Antike Einfachheit!, die unsere älteren Komponisten mit Ausnahme Hasse's, des Sachsen, Logroscino's und Piccini's wenig kannten. Das ist Kunst, das ist meines Erachtens Nachahmung der Natur. Die Personen, die Ihrem Werke eine so eklatante Gerechtigkeit haben widerfahren lassen, sind nicht alle fähig, es zu beurteilen; würden Sie es besser gekannt haben, so hätten Sie keine Parallele zwischen Ihrer Art und der Gluck's und der Mozart's aufzustellen versucht, von denen Ihr eigentümlicher und natürlicher Stil soweit entfernt ist, als wir beide selbst Antipoden sind. Nach dem Beispiele gewisser Autoren, die über die musikalische Kunst geschrieben haben, ohne auch nur ein Menuett komponieren zu können, gibt es immer Leute, die ihre Behauptungen als authentisch ausgeben. Eviva! Mr. Le Sueur, ich gratuliere mir mit Ihnen, denn seit 30 Jahren habe ich keine Musik im Genre der Ihren gehört, mit Ausnahme jener der drei genannten Komponisten Hasse, Logroscino und Piccinni. Die Melodie hat mich nie fortgerissen, die Harmonie nie in Erstaunen gesetzt, wenn die eine nicht mit der anderen vereint war.

Paris, den 14. Juli 1804. Ihr ganz ergebener

Paësiello.«

Auch der Palastpräfekt, Graf Lucay, gratulierte dem Komponisten zu seinem Erfolge, indem er an den Direktor der Oper, Bonet, folgende Zeilen richtete:

»*La mise en scène de l'Opéra des* Bardes *doit faire l'époque dans les fastes de l'Académie impériale de Musique, et contribuer à rendre à cet établissement son premier éclat. Le succès brillant et merité que cet ouvrage a obtenu le place parmi les chefs-d'œuvres de la scène lyrique; il est pour les auteurs et les artistes de l'Académie la récompense la plus flatteuse de leur et de leur zèle . . .*

*Paris, le 22 messidor an 12* [= 18. Juli 1804][1].«

Der berühmte Maler David[2]) schrieb an Le Sueur die einfachen aber recht bezeichnenden Sätze:

»*David à Le Sueur.*

*Quand mon pinceau commencera à se geler, mon âme à se glacer, j'irai réchauffer l'un et l'autre aux sons brûlans et passionnés de votre lyre.*

*Ier Thermidor.*«

Auch Berlioz findet schöne Worte des Lobes für dieses Werk:

»Die Sonderart der Melodien, das antike träumerische Kolorit, das den Harmonien von Le Sueur eigen ist, waren hier völlig motiviert. Die Ossiansche Poesie hätte nicht treuer, nicht edler in Musik wiedergegeben werden können«[3]).

Etwa 14 Tage nach der ersten Aufführung der *Barden* wurde Le Sueur zum Ehrenlegionär ernannt:

1) Autograph in den Archiven der Oper.
2) Madeleine, a. a. O.
3) Memoiren, Bd. 9.

»*Légion d'honneur.*

*Bureau des Dépêches* *Paris, le 29 Messidor an XII*
*N⁰ d'ordre 8991.* [= 25. Juli 1802].

*Le Grand-Chancelier de la Légion d'honneur à Monsieur Le Sueur, Directeur de la Chapelle impériale. Membre de la Légion d'honneur.*

*L'Empereur en Grand-Conseil vient de vous nommer Membre de la Légion d'Honneur.*

*Je m'empresse et je me félicite vivement M^r, de vous annoncer ce témoignage de Sa Majesté Impériale en de sa reconnaissance nationale.*

*b. g. é. Comte de Lacepède.*

*P. S. Je vous envite à prêter, devant le Président de la Cour ou du Tribunal le plus voisin, le serment prescrit par la loi, ou à m'envoyer, signé de vous, celui dont je joinre içi la formule*[1]).«

Le Sueur widmete übrigens die *Barden* dem Kaiser, dessen große Vorliebe für die Mac Pherson'sche Poesie er kannte.

Diese Widmung möge wegen ihres ebenso hohen, wie schmeichelhaften[2]) Stils hier ihren Platz finden:

»*Dédicace de l'opéra des Bardes à la Majesté Impériale et Royale*
*Napoléon*
*Empereur des Français et Roi d'Italie.*

*Sire,*

*Votre nom glorieux à la tête de l'Opéra d'Ossian, le recommande à la Postérité.*

*La gloire du héros du III. siècle occupait une partie de notre continent: si ma voix s'est élevée quelquefois en s'essayant à le chanter, c'est que mon cœur m'offrait sans-cesse, pour modèle le tableau vivant du héros l'orgueil de notre âge, dont le nom et la gloire occupent le globe sur lequel nous marchons: j'allais dire l'univers: est-ce trop présumer? il remplit les desseins de l'auteur des choses; il occupa la pensée du moteur du monde: ses destinées sont connues comme les astres qui nous luisent.*

*Mais comment eussé-je pu atteindre ce modèle objet de mes chants? il doit l'être du siècle à venir. J'y découvre les héros des rares futurs, qui s'échauffent à l'idée de mériter de lui être comparés. Les pleurs mouillent leurs yeux attachés sur son histoire. Un jour elles leur seront rendues ces chaudes larmes d'une émulation sublime; elles leur seront rendues par les voyageurs lisant sur leurs tombes: »ils avaient quelque chose de Napoléon«.*

*Respect!*

*Le Sueur.*«

Als Napoleon die Partitur der Oper empfing, sagte er, »sie soll in meine Bibliothek gestellt werden, deren schönste Zierde sie bilden wird«[3]). Den Befehl, dem Komponisten 3000 Frs. zu überweisen, begleitete er mit den Worten: »Das ist wenigstens für den Einband, denn wenn ich den Wert des Werkes bezahlen wollte, müßte ich meine Kasse ausschöpfen.«

---

1) Autograph in den Archiven der Oper.
2) Ibid.
3) Allgem. mus. Ztg. 1847.

Infolge der glänzenden Erfolge der *Barden* erhielt Le Sueur abermals vom Kaiser ein Geschenk:

»*Je suis chargé, Monsieur, par Sa Majesté, de vous remettre une boite d'or orné de son Chiffre avec une somme de six mille francs. Vous saurez, j'en suis sur, apprécier cette marque particulière de la satisfaction personnelle de L'Empereur pour votre opéra des* Bardes. *Quand à moi, Monsieur, je suis heureux d'avoir vous annoncer une faveur si honnorable pour votre talent et je vous prie d'en bien recevoir mes félicitations. J'ai l'honneur de vous saluer*

*Le 21 Term. an XII* [= 9. August 1802[1]). *Remusat.*«

Le Sueur hatte sogar die Genugtuung, persifliert zu werden; die eine Parodie hieß: *Ossian Cadet ou les Guimbardes* (Ossian der Jüngere, oder die Maultrommeln), gespielt von Dupady, Chaset und Mareau im Vaudeville. Die andere: »*Oh! que c'est sciant, ou Oxessian*« von Francis und und Desangie im Theater Montasier aufgeführt[2]).

Auf der Höhe seines Lebens und seines Ruhmes stehend, vermählte sich Le Sueur am 5. Juni 1806 mit Adeline Jamart de Courchamps, einer Tochter des Kaiserlichen Registraturdirektors. Er fand in seiner Gattin eine edle kluge, den Menschen und Künstler Le Sueur in gleicher Weise hochschätzende und verehrende Frau, ein Weib, das in treuester aufopfernder Liebe und innigstem Verständnis für ihren Gemahl ihm eine Kameradin wurde, wie sie ihn nicht besser hätte beschieden werden können. Die Trauung fand in der St.-Louis d'Antin-Kirche in Paris statt. Der Kaiser und die Kaiserin schrieben ihre Namen in die Vermählungsakten, eine Ehrung, die um so größer war, als sie Napoleon nur seinen liebsten Generälen zuteil werden ließ[3]).

Nach der 40. Aufführung der *Barden* empfing der Meister einen Brief von dem Direktor der Kaiserlichen Akademie der Musik, Bonet, der ihm mitteilte, daß Seine Majestät ihn (Le Sueur) zu neuen Bühnenwerken für die Akademie aufforderte[4]). Inzwischen war Le Sueur's einstiger Schüler Persuis Chordirektor an der Großen Oper geworden. Mit ihm zusammen komponierte er jetzt den *Triomphe de Trajan*, Oper in drei Akten, zu einem Text von Esmenard, ferner die *Inauguration du temple de la victoire*, deren Text der Feder Baour-Lomians entstammte. Beide Werke gelangten 1807 zur Aufführung[5]).

Der *Trajan* verdankte einem merkwürdigen Umstande seine Entstehung. — Eine gegen Napoleon gerichtete Verschwörung war in Berlin aufgedeckt. Der Kaiser ist eines Tages mit dem Durchsehen der das Komplott betreffen-

1) Autograph in den Archiven der Oper.
2) Fouque, a. a. O.
3) Madeleine, a. a. O.
4) Der Brief ist datiert vom 24. Mai 1806 und in den Archiven der Oper aufbewahrt.
5) Clement et Larousse, *Dictionnaire des Opéras*.

den Akten beschäftigt, als die Fürstin Hatzfeldt bei ihm eine dringende Audienz nachsucht. Sie wird vorgeführt und bittet Napoleon um Gnade für ihren Gatten, der auch als Verschwörer angeklagt war. Der Kaiser hört lange schweigend zu, plötzlich wirft er einige Papiere, die er unter dem Aktenstoß hervorgesucht hat, in den Kamin und wendet sich der Fürstin mit den Worten zu: »Sie können ganz beruhigt sein. Wer wollte Ihren Gemahl anklagen, wenn kein Beweis gegen ihn existiert« —. Dieser Zug von Charaktergröße hatte den Textdichter zu seinem Stoff angeregt. Auch *Trajan* verzichtet großmütig auf die Verfolgung des Schuldigen.

Der Erfolg dieser Oper, die eine Hymne auf Napoleon bedeutete, war natürlich ganz außerordentlich groß. Die Dekoration und Ausstattung war von einer geradezu verschwenderischen Pracht. Zum ersten Male sah man auf der Szene eine Reitertruppe.

Übrigens erreichte der pekuniäre Ertrag dieses Werkes fast die Höhe desjenigen der *Barden*, hatte doch nach der 50. Vorstellung des *Ossian* die »Große Oper« eine Einnahme von 275463 Frs. zu verzeichnen, eine Zahl, die bis dahin noch nicht erreicht worden war[1]. Die Folge davon war, daß Le Sueur abermals ein Geldgeschenk von 6000 Frs. erhielt[2]. Der *Trajan* wurde nach etwa 100 Vorstellungen vom Repertoir abgesetzt, um 1814 und 1826 wieder aufgenommen zu werden, wo ihm der gleiche Erfolg wie ehedem beschieden war.

Le Sueur's große Oper *Mort d'Adam* harrte indessen immer noch der Aufführung. Man hatte allerlei Bedenken diesem Werke gegenüber. Im Jahre 1809 wurde die Komposition dem Zensurkomitee von neuem unterbreitet und folgendes Schreiben dem kompetenten Minister übersandt:

»Beim Beginn dieser Oper erhebt sich die Sonne und der Todesengel kündigt Adam an, daß er im Augenblick, wo die Sonne untergeht, sterben werde. Es war notwendig, daß der Autor durch Episoden ein Stück, das nur einen Todeskampf von 12 Stunden darstellte, kürzte. . . . . . Von außerordentlich tragischer Wirkung ist die Szene, in der Kain den Vater des menschlichen Geschlechts verflucht . . . . . . Trotz der Größe dieses Kunstwerkes wird erst die Aufführung zeigen können, ob es ein dem französischen Geschmacke geeignetes Schauspiel ist, und ob das eminente Talent der beiden Autoren imstande gewesen ist, die Monotonie der Situation zu überwinden.« . . . . . . Mit dieser Oper sei aber auch eine Verherrlichung des Kaisers verbunden, und man sei im Zweifel, ob diese neue und so direkte Art, Napoleon zu feiern, die Zustimmung an höchster Stelle finden werde. Der Dichter Guillard sei nicht damit einverstanden, daß dieser Epilog aufgeführt werde. Indessen schlage man die Inszenierung dieser Oper vor.

gez. Lemontey Esmenard u. Lachretele[3].«

1) Rechnung in den Archiven der Gr. Oper.
2) Vgl. Allg. mus. Ztg. v. J. 1847.
3) Vgl. *Monde d'artiste*, 1904. Der Brief ist nur in den Hauptpunkten wiedergegeben.

Endlich am 17. März 1809 ging der *Adam* in Szene. Das Werk gefiel zuerst ungemein, schon deshalb, weil Napoleon in ihm gefeiert wurde. Allein überraschend schnell verringerte sich der Erfolg, und nach 16 Vorstellungen verschwand die Oper bereits wieder vom Repertoir[1]).

Die Kabalen, die gegen Le Sueur unermüdlich ihren Fortgang genommen hatten, kamen hier in recht drastischer Weise zum Ausbruch. Am 20. März 1809 zirkulierte ein Schreiben unter den Pariser Künstlern und Gelehrten und wurde auch Le Sueur zugesandt. Es war eine Verhöhnung des Werkes in Form einer Traueranzeige, und lautete:

»*Vous êtes prié d'assister au service et enterrement du Sieur Adam, ancien propriétaire, que se feront demain Mardi 21 Mars 1809, à sept heures et demi précises du soir, en l'Académie impériale de Musique, sa paroisse, où il décédera. — De profundis. —*

*De la part de Madame sa côte, sa veuve Ms. Kain, Ms. Abel, Mehela, Thyrsa, ses fils et filles*«[2]).

Ganz anders spricht Le Sueur's Lieblingsschüler Berlioz über dieses Werk:

»Trotz der zahlreichen Schönheiten und des hohen künstlerischen Ranges der Oper waren der Mangel an Handlung und die Monotonie des Sujets derartige Hindernisse, daß alle musikalischen Anstrengungen notwendig daran scheitern mußten. Dennoch glaube ich, daß Le Sueur selbst die musikalische Schöpfung von *Adams Tod* über seine anderen Werke stellte . . . In dramatischer Beziehung ist übrigens die Komposition von dem Charakter des Kain eine der bedeutendsten und energievollsten, die ich kenne. In dieser Partie ist eine Arie, wo die Verzweiflung, die Gewissensbisse, Entsetzen und Wut des Brudermörders in wahrhaft erhabener Weise geschildert sind. Wenn ein solches Stück gut inszeniert, gut gesungen würde von einer packenden klangvollen Stimme, so müßte es erschütternd wirken, und hier wie bei gewissen Szenen der *Barden* müßte man mit Napoleon rufen: ‚Das ist unerreichbar!'«[3])

Die Partitur des *Adam* unterschied sich übrigens von denen der andern Opern des Meisters dadurch, daß sie mit Vortragszeichen geradezu überladen war, Anweisungen, die in italienischer und französischer Sprache gehalten waren. Man ersieht daraus, welchen Wert der Meister auf die genaue Befolgung seiner Intentionen legte.

Die Kaiserzeit war überhaupt außerordentlich fruchtbar für die kompositorische Tätigkeit Le Sueur's. Freilich sind es zumeist kirchliche Werke, die in diesen Jahren entstanden.

Zur Vermählungsfeier Napoleons mit Marie Luise am 1. April 1810 schrieb Le Sueur die Motette: *Veni sponsa mansueta;* und als dem Kaiser am 10. März 1811 ein Sohn geboren ward, komponierte der

---

1) Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France*, 1873.
2) Allgem. Mus. Ztg. 1847.
3) Berlioz, Biograph. Skizze: Le Sueur.

Meister zur Taufe des »Königs von Rom« eine Kantate: *Johannes baptisat in deserto*, die in der Notre-Dame Kathedrale aufgeführt wurde. Endlich schuf er das Oratorium *Rachel*, das am 16. Dezember 1810 erstmalig aufgeführt wurde[1]).

Obzwar der Kaiser die italienische Musik bevorzugte, so wußte er doch die seines Landes und namentlich Le Sueur's Werke wohl zu schätzen. Er charakterisierte einmal sehr treffend die Kompositionen seines Kapellmeisters:

»Le Sueur hat das Geheimnis entdeckt, geistliche Musik für das Theater, dramatische für die Kirche zu schreiben«[2]).

Das Oratorium *Deborah*, das Le Sueur mehr für das Publikum als für die Kaiserliche Kapelle geschrieben hatte, war wohl sein geistliches Meisterwerk. Es scheint 1811 zum ersten Male aufgeführt zu sein[3]). Madeleine rühmt die Prägnanz des Ausdrucks und die einfache Erhabenheit des Spiels, »diese Partitur würde wie das großartige *Stabat mater* von Pergolesi allein für den Ruhm des Komponisten genügen«. Auch Napoleon fand großen Gefallen an diesem Werk.

Nach der Aufführung dieses Oratoriums im Tuilerienpalast ließ Napoleon Le Sueur zu sich rufen und sagte zu ihm: »Ich bin schon auf mehrere Ihrer Werke aufmerksam geworden, aber die *Deborah* gefällt mir am besten. Ihre Musik ist groß, erhaben und vortrefflich dem Stoff angepaßt. Sie ist heilig, religiös. So begreife ich die geistliche Musik. Haben Sie noch andere Oratorien geschrieben?« — »Ew. Majestät hörten soeben das achtzehnte Werk«, erwiderte Le Sueur. »Da müssen Sie«, fuhr der Kaiser fort, »sehr viel Papier unnütz verschreiben. Das ist eine Ausgabe, die ich übernehmen will; ich bewillige Ihnen hiermit 2400 Frs., mit denen Sie das Papier bezahlen, das Sie so gut verwenden«. — Damit entfernte sich der Kaiser, plötzlich aber drehte er sich um und meinte mit jener großen vertraulichen Liebenswürdigkeit, die er oft seiner Umgebung gegenüber zur Schau trug: »Das ist für das Papier, verstehen Sie! Denn bei einem Künstler Ihres Verdienstes darf das Wort ‚Gratifikation' nicht angewandt werden«[5]).

Den Anstoß zu einem neuen Werke Le Sueur's gab ebenfalls der Kaiser. Der Dichter Baour-Lomian erzählte in einem dem Meister gewidmeten Nachruf folgendes darüber:

Eines Tages kam Le Sueur zu mir und sagte: »Mein lieber Freund, ich bringe Ihnen eine gute Nachricht, wir werden zusammen arbeiten«. — »Ich verlange nichts besseres«, erwiderte ich, »aber welchen Stoff wollen wir behandeln?« — »Das weiß ich auch noch nicht. Nur das: Nachdem der Kaiser gestern die Messe gehört hatte, die ich in der Schloßkapelle aufführen ließ, ging er durch die Dianagalerie. Dort bemerkte er mich und fragte: »Nun

---

1) Servières, a. a. O.
2) *Gazette musicale*, 1847.
3) Servières, a. a. O.
4) Vgl. Villagre.
5) Villagre, a. a. O.

berühmter Barde, Sie ruhen wohl aus?« — »Majestät, antwortete ich, »ich habe keinen Dichter«. — »Nun, den werden Sie leicht finden. Sprechen Sie in meinem Auftrage einmal mit Baour-Lomian«[1]) . . .

So entstand das letzte Bühnenwerk Le Sueur's, der *Alexandre à Babylon.* Diese Oper hat Le Sueur selbst für seine bedeutendste gehalten. Um so begreiflicher ist der Schmerz, den der Meister darüber empfand, daß sie niemals aufgeführt wurde, noch auch im Druck erschien. Einige Chöre des Werkes wurden einzig und allein häufig in den Konzerten zu Gehör gebracht. So z. B. 1840 in der *société des concerts.* Außerordentliche Schärfe der Charakteristik, Eigenart des Stils und ein reich instrumentiertes Orchester waren die Hauptmerkmale des *Alexander.* Möglich, daß Intrigen aller Art eine Inszenierung dieser letzten Oper hinderten, möglich auch, daß er statt musikdramatisch pastoral-kirchlich geschrieben oder wiederum seine Anschauungen von der antiken Musik verwendet hatte, und daß gerade dieser Umstand die Operndirektion, durch die Erfahrung mit dem *Adam* belehrt, von einer Aufführung des *Alexander* abstehen ließ. — Da das Werk schon an der Kaiserlichen Akademie angenommen war, so sah sich der Meister genötigt, die Hilfe des Gerichts anzurufen. Der Prozeß zog sich lange Jahre hin; später unter der Regierung Louis XVIII. verwandten sich der Marquis de Lauriston, der Herzog von Tudeau und Sosthenes de Larouchefoucould zugunsten Le Sueur's, ohne jedoch etwas zu erreichen. Erst 16 Jahre nach dem Tode des Meisters gab seine Gattin den nutzlosen Streit auf.

Der Meister hatte sich seiner ganzen inneren Veranlagung gemäß immer mehr von der Bühne zurückgezogen und schrieb nur noch geistliche Musik.

Der *Deborah* gingen zwei andere Oratorien voraus: *Ruth und Naemi*, das im Jahre 1810 (1811?) aufgeführt wurde und seine Fortsetzung in *Ruth und Boas* fand. Dieses Werk verherrlichte den Gründonnerstag des Jahres 1811. Berlioz nennt sie wundervolle hebräische Pastoralen, in denen die patriarchalischen Sitten mit einem Ausdruck vollendeter Naivität und malerischer Anmut wieder auferstehen. Namentlich *Ruth und Naemi* hält er für ein außergewöhnlich schönes Werk.

»Nach unserer Meinung ist in keinem der anderen die biblische Stimmung, die sich hier in den rührendsten Farben kundgibt, so trefflich beobachtet. Das Motiv an und für sich ist außerordentlich musikalisch, was jedoch das große Verdienst des Komponisten keineswegs abschwächt. Ich erinnere mich noch recht wohl, wie ein Gefühl tiefster Traurigkeit mich durchbebte, als ich vor einigen Jahren das Oratorium in den Tuilerien hörte;

---

1) ibid.

es ist selten, daß eine dramatische Komposition selbst in solchem Grade ergreifend wirkt« [1]).

Le Sueur, der Napoleon so überaus viel verdankte, und dessen Wertschätzung für ihn ein großes Glück bedeutete, blieb dieser Gesinnung auch treu, als der Kaiser von der Höhe seiner Macht herabgestürzt worden war; er war für den Meister das Ideal eines Menschen.

»Nie kann die Bewunderung,« erzählt Berlioz, »und Ergebenheit seiner Soldaten größer gewesen sein, als der leidenschaftliche Kultus, den der Komponist bis an sein Lebensende mit seinem Kaiser trieb. Er vermochte nicht gleichgültig zu bleiben, wenn von ihm gesprochen wurde. Ich erinnere mich, daß, als wir eines Tages von der Akademie kamen, wo er Zeuge gewesen war, wie man die berühmte Dichtung »Lui!« scharf kritisiert hatte, daß er mich bat, sie ihm herzusagen. Seine Erregung und sein Erstaunen bei diesen herrlichen Versen waren unbeschreiblich, bei der Strophe:

*Qu'il est grand là surtout, quand, puissance brisée,*
*Des porte-clefs anglais misérable risée,*
*Au sacre du malheur il retrempe ses droits.*
*Tient au bruit de ses pas deux mondes en haleine,*
*Et mourant de l'exil, gêné dans Sainte-Hélène*
*Manque d'air dans la cage où l'exposent les rois.*

vermochte er nicht mehr an sich zu halten; unter Schluchzen bat er mich, zu schweigen« [2]).

Welch hohe Meinung Le Sueur von seiner Kunst, von sich und seiner Kapelle hatte, geht aus folgender hübschen Episode hervor: [3])

Eines Tages hatte der Marschall Berthier den Kaiser zu sich geladen. Zugleich bat er auch Le Sueur, er möge mit seinen besten Künstlern zum Diner kommen. Der Meister erscheint zur angesagten Stunde an der Spitze der Auserlesenen seiner Kapelle in dem festlich geschmückten Speisesaal. Der Marschall begrüßt die Künstler freundlich und bedeutet ihnen, sie möchten bei Tisch konzertieren und hinterher zum Tanze aufspielen. Höchlichst überrascht erwidert Le Sueur, ebenso freundlich wie entschieden, seine Künstler, mit denen er gekommen, seien keine Bierfiedler, sondern erstklassige Instrumentisten. Sie hätten geglaubt, vor Sr. Majestät konzertieren zu sollen, da dem aber nicht so sei, so würden sie sich zurückziehen, wenn nicht der Kaiser einen bestimmten Befehl erteile. In peinlichster Verlegenheit wendet sich Berthier an Napoleon, der ihm auf seine Klage erwidert: »Le Sueur hat recht, ich liebe es, wenn die Künstler hoch von sich denken und das Bewußtsein ihres Wertes haben. Lassen Sie nur eine Regimentskapelle holen.«

In die Zeit nach Napoleon's Abdankung gehört auch folgende Anekdote:

Le Sueur, der sich, wie bereits bemerkt, seit Jahren mit Musikforschung befaßte, war während solcher Arbeitsstunden für niemand zu sprechen. Eines

1) Berlioz, *Journal des débats*, 1835.
2) Berlioz, Artikel Le Sueur, Bd. IX der Ges. Schriften.
3) Villagre, a. a. O.

Tages kommt ein Besucher. Die Gattin des Meisters öffnet zufällig selbst. »Melden Sie bitte Herrn Le Sueur den Grafen X . . .« »Er ist nicht zu Hause«, antwortet Frau Le Sueur getreu der Weisung ihres Gatten. — »O, das ist sehr schade!« . . .

Einige Tage darauf geht Mme. Le Sueur in die Oper. Man macht sie auf die Loge aufmerksam, in der der König von Preußen sitzt. Welch eine Überraschung, als sie in ihm den Grafen X . . . erkennt! Nun ist ihr auch das aristokratische Wesen und der hoheitsvolle Ton des Besuchers verständlich [1]). —

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der König von Preußen in der Tat Le Sueur persönlich hatte kennen lernen wollen. Denn in dieser Zeit erhielt der Meister folgendes Schreiben Friedrich Wilhelm's:

»Mr.! Ich kenne einen Teil Ihres Meisterwerkes, die *Barden*, und bedauere lebhaft, daß der kurze Aufenthalt, den ich in Paris nahm, mir nicht erlaubt hat, sie vollständig in der Kgl. Akademie der Künste zu hören.

Wenn ich wieder in diese Hauptstadt zurückkehre, so werde ich eine Vorstellung dieser Oper für mich erbitten.

Im Generalquartier zu Paris am 29. Mai 1814.

gez. Friedrich Wilhelm, König von Preußen« [2]).

## VII. Le Sueur Oberintendant der Königlichen Kapelle. Mitglied des *Institut de France*. Professor der Komposition am Konservatorium.

Als nach der endgültigen Abdankung Napoleon's Ludwig XVIII. und damit das Haus Bourbon auf den Herrscherthron Frankreichs zurückkehrte, wurde Le Sueur, obwohl seine Verehrung für den ersten Kaiser der Franzosen ganz bekannt war, doch in seiner Stellung als Direktor der Hofkapelle gelassen.

Die Krönungsfeierlichkeit Ludwigs verherrlichte der Meister mit Chören aus dem zweiten Akt seines *Alexandre*, einem *Te Deum* und einer Motette *Deos liberavit nos ab inimicis*. Diese Komposition wurde in den nächsten Jahren noch des öfteren aufgeführt, z. B. am 20. Dezember 1818.

Mit dem Könige war auch der Prinz von Condé Louis Josef zurückgekehrt. Er hatte gleich Marie Antoinette die Le Sueur'sche Muse sehr begünstigt. Eingedenk der einstigen Wohltaten stellte sich der Meister dem Prinzen eines Tages vor, der überaus angenehm berührt von diesem Beweise treuen Gedenkens zu Le Sueur sagte, daß er von so einem edlen Herzen nichts Geringeres erwartet habe [3]).

Den Posten als Direktor der Königlichen Kapelle mußte Le Sueur jetzt mit Martini teilen, der vor dem Ausbruch der Revolution ein da-

---

1) Villagre, a. a. O.
2) Der Brief befindet sich in den Archiven der Oper.
3) Vgl. Allg. Mus. Ztg. 1847.

hingehendes Versprechen vom Grafen Artois empfangen und sein Anrecht beim Könige geltend gemacht hatte. Das Gehalt, das unter Napoleon 6000 Frs. betrug, wurde jetzt beiden Kapellmeistern auf 10000 Frs. erhöht[1]). In dieser Zeit suchte der Meister beim Könige um die Erlaubnis nach, den Titel eines Oberintendanten zu führen. Das Gesuch hatte folgenden Wortlaut:

»*A Sa Majesté le Roi de France et de Navarre.*

*Sire, qu'il me soit permis, par ce placet, d'exposer à Votre Majesté l'objet de la grâce que je sollicite de ses bontés. Je remplis dans le palais les fonctions de la place qu'occupait Lulli sous Louis XIV. Il était I^er^ compositeur et directeur-Surintendant de la musique de sa Maj. C'était lui qui composait toutes les musiques de la chapelle, des cérémonies publiques où le Roi était présent, celles du sacre, des mariages, fêtes solennelles, services funèbres pour la famille Royale etc.; et c'était sous ses ordres qu'elles s'exécutaient. Les états d'appointements des cent musiciens de la chapelle Royale, ceux des menusfrais, etc. étaient visés et certifiés par Lulli administrateur de la musique pour tous ces objets, signés ensuite et approuvés par le premier genthilhomme de la chambre. Louis XIV. avait jugé que cette autorité sur les musiciens de Roi était nécessaire au directeur pour la subordination, et l'exactitude ponctuelle à apporter dans les services ordonnés par le 1^er^ genthilhomme et convoqués par le directeur-surintendant de la musique.*

*La Reine avait eu la bonté pour la vacance, de me promettre cette place de la chapelle en 1785, époque où j'eus l'insigne honneur de lui être présenté plusieurs fois par le célèbre Sacchini mon maître en compositions sacrées et profanes. Et Sa Majesté a bien voulu ensuite me faire confirmer cette promesse par une lettre du Duc de Villequier I. gentilhomme de la chambre de 2, juillet 1786, lorsque j'étais maître de chapelle de la métropole de Paris, après l'avoir été de l'église des St. Innocents et de plusieurs cathédrales de France.*

*Souffrez, Sire, que je joigne à la suite de ce placet une note des jugements écrits des premiers maîtres de Paris qui florissent à cette époque. C'est depuis, que j'ai composé pour notre scène-lyrique six grands opéras sérieux et qu'ensuite j'ai consacré mes veilles à composer cinquante œuvres propres à la chapelle du Roi comme messes, motets, psaumes, oratorios, hymnes, te deums, etc.*

*En 1793 mes travaux et musiques composées d'avance pour la chapelle Royale où je devais arriver d'après les assurances données par la Reine de la France devinrent inutiles. J'éprouvai alors une interruption de 11 ans, car je ne fus appellé comme titulaire à la direction générale de la musique de la cour et pour y faire exécuter mes compositions qu'en avril 1804, époque, depuis laquelle j'exerce cette direction et que je continue aujourd'hui depuis l'arrivée de l'Auguste famille des Bourbons.*

*Mais je veux tenir ma place de mon Roi lui-même comme Lulli la tenait directement de son maître Louis XIV. Aujourd'hui comme par le passé, les propositions avantageuses de fortune chez l'étranger ne me touchent point*[2]). *J'aime*

1) Servières, a. a. O.

2) Dieser Hinweis hatte folgende Bedeutung: Der Zar Paul I. von Rußland hatte Le Sueur den Vorschlag machen lassen, als Kaiserlicher Kapellmeister nach Petersburg zu kommen, er könne dort die Rolle eines russischen Händel spielen

*ma patrie et quel plus beau titre de gloire pour moi, Sire, si je puis consacrer mes veilles au services du Roi mon maître.*

*Qu'il me soit donc permis le premier de solliciter de votre Maj. que je sois nommé par elle, I^er^ compositeur et directeur-Surindendant de la musique du Roi: titre, qui signifie entièrement les fonctions que je remplis depuis 10 ans, que j'ai remplacé à la cour, le célèbre Paësiello; titre enfin, pouvant seul flatter un compositeur français, qui, depuis plus de 25 ans a eu constamment l'honneur par des prix de compositions remportés dans un grand nombre de concours et par les jugements publics des I^ers^ auteurs étrangers et nationaux, d'être considéré comme l'égal des I^ers^ compositeurs de toutes les écoles et le I^er^ maître de chapelle de France.*

*Ce n'est point la fortune que je demande, c'est l'honneur de servir mon Roi. Mon économie dans tous les objets de dépenses de mon administration est connue. Il était de mon devoir de l'exiger dans l'organisation et la conduite de ma direction; je l'ai fait. Mon dévouement n'est ignoré de personne: et je n'aurai pas besoin (l'opinion publique en instruira Votre Maj.) de rappeler les persécutions que j'ai éprouvées pour mon opinion constante durant la révolution depuis 1789 jusqu'en 1800 ou environ; d'autant plus que ma famille, sans fortune à la vérité et richesse aujourd'hui, avait autrefois obtenu des titres de noblesse de ses souverains et croix de St. Louis, comme on peut le voir dans la même note ci-jointe.*

*Pardon, Sire, de mon importunité! je trouve mon excuse dans les extrêmes bontés dont vous honorez les Français. Je ne crains point non plus de les réclamer, persuadé, que je suis qu'il n'en saurait être de si grandes de la part de Votre Maj. que je ne puisse m'efforcer de les rendre encore plus recommandables partout ce que mon dévouement respectueux et ma connaissance chercheront à y ajouter d'éclat. J'ai eu le bonheur d'obtenir autrefois la protection de la Reine; serai-je assez heureux pour obtenir votre appui? Je le mérite par l'extrême prix que j'y attache.*

*Nulle récompense dans les travaux des beaux-arts, Sire, ne peut se comparer à celle de pouvoir plaire à l'homme aussi élevé par sa naissance et son rang que par son génie: jugez de celle dont je jouirai, si je puis être jugé favorablement, comme je dois l'être par Votre Maj.*

*Qu'il me soit permis de me faire gloire d'être avec un Respect profond et le dévouement le plus absolu, Sire,*

*De votre Majesté*

*le très humble très obéissant*

*et très fidèle sujet.*

*26. Mai 1814.* *Le chevalier Le Sueur*[1]).«

Martini, dessen Wirken der Tod am 10. Februar 1816 ein Ziel gesetzt hatte, wurde durch Cherubini ersetzt. Beide Intendanten verrichteten ihre Funktionen abwechselnd, immer für die Dauer eines Vierteljahres. So kam es denn, daß Le Sueur's Name die Vortragsfolge der Königlichen Konzerte zum großen Teil einnahm, wenn er dirigierte,

---

und werde ein Gehalt von 50000 Rubel bekommen. Le Sueur antwortete jedoch, nichts könne ihn bewegen, sein Vaterland zu verlassen, dem all seine Kräfte bis zum Tode zu weihen, er entschlossen sei.

1) Das Autograph befindet sich in dem Archiv des Conservatoire.

welchem Beispiel sein Freund Cherubini folgte. Neben Werken anderer französischer Komponisten, wie z. B. Martini, Kreutzer, Persuis, Plantade, wurden auch solche von Paêsiello, Jomelli und Pergolese aufgeführt.

Durch Königlichen Erlaß am 27. März 1816 zum Mitglied der *Académie royale des beaux-arts* als Ersatz für Grétry ernannt, hatte er jetzt als Angehöriger des *Institut de France* die Ehre, zu einem von den »40 Unsterblichen« gezählt zu werden. Als im Jahre darauf das Konservatorium der Musik eine neue Organisation und einen neuen Titel *L'école royale de chant et de déclamation* erhielt, zog der Meister als Professor der Komposition am 20. November wieder in jenes ehrwürdige Gebäude in der Rue du Conservatoire, das er vor einer Reihe von Jahren so schimpflich hatte verlassen müssen, und das jetzt eine Stätte ehrenvoller und erfolgreicher Lehrtätigkeit werden sollte.

1817 hatte Le Sueur im zweiten und letzten Quartal die Königliche Kapelle zu leiten. Zum Osterfest am 6. April hatte er eine neue Messe und ein *O filii* komponiert, das auch am 7., 8., 13. und 27. April, am 3., 18. und 25. Mai gesungen wurde. Am 22. Juni erklang ein *Credidi* und eine Woche später sein *Paratum cor ejus*, das er anläßlich der Hochzeit des Herzogs von Berry (17. Juni 1816) geschrieben hatte. Am 20. April wurde das Oratorium »Deborah« zum zweiten und am 22. Juni zum dritten Male gegeben. Während am 9. November das Oratorium *Naemi* aufgeführt wurde, erschien die *Deborah* am 14. Dezember abermals auf dem Programm[1]. Zur Weihnachtszeit hatte der Meister wiederum ein neues Werk, eine Messe, geschrieben; freilich war sie nur die Vergrößerung und Umarbeitung seiner in Tours (1784) komponierten Kantate *Super flumina*. Diese Angaben zeigen, wie fleißig Le Sueur sowohl als Dirigent wie auch als Komponist war.

Die Musiker der Königlichen Kapelle schätzten die Werke beider Komponisten sehr; häufig wurden Cherubini während der Proben im Saal der Königlichen Musikschule Ovationen dargebracht. Ertönte hingegen in Notre-Dame oder in anderen Gotteshäusern die Musik Le Sueur's, so war die Wirkung ungleich größer. Cherubini hatte dafür folgende charakteristische Worte:

»Was ich nicht begreife«, sagte er zu seinem Freunde Le Sueur, »ist, daß ich bei den Proben immer großen Erfolg habe, daß du aber in der Kirche den ganzen Sieg davon trägst«[2].

Ambroise Thomas sprach sich übrigens in ähnlicher Weise aus[3].

---

1) Servières, a. a. O.

2) Fouque, a. a. O.

3) A. Th. äußerte sich in dieser Weise Malherbe gegenüber, der dem Verfasser Thomas' Ansicht mitteilte.

Im August 1817 wurde Le Sueur als Ehrenlegionär Ludwigs XVII. bestätigt und erhielt das übliche Diplom. Er hatte vorher dem Generalintendanten der Hofangelegenheiten, Delaferté, eine Aufstellung über seine verschiedenen Ämter einzureichen; gerade so, wie er gelegentlich seiner Ernennung zum Mitgliede der Ehrenlegion unter Napoleon I. das anfangs mitgeteilte Verwandtschaftsattest dem Großkanzler abliefern mußte. Dieses Dokument lautet folgendermaßen[1]):

*»Etat des Services de Le Sueur (Jean François).*

*Surintendant de la musique du Roi né à Drucat Pessiel en Picardie le 15. II. 1760, entré à la chapelle le 11. avril 1804 sans interruption.*

*Depuis 1778 jusqu'à la révolution nommé successivement maître de chapelle des Cathédrales de Séez, de Dijon, du Mans, de St. Martin de Tours, De l'ancienne paroisse des St. Innocents et de la métropole de Paris.*

*Dès la fondation de la nouvelle école de Musique à Paris 1793, Inspecteur de l'enseignement au Conservatoire, conjointement avec MM. Grétry, Gossec, Méhul et Chérubini jusque vers 1803.*

*Directeur et compositeur de la Musique de la chapelle de la cour le 10. avril 1804.*

*Conservé provisoirement directeur de Musique du roi à son entrée an 1814.*

*Surintendant de la Musique du roi depuis le 1. Janvier 1815 [jusqu'en Juillet 1830][2]).*

*Maintenant Membre de l'institut royal par ordonnance du roi de 27. mars 1816.*

*Certifié véritable les faits ci-dessus Paris le 10. II. 1817.*

*L'intendant général de l'argenterie menus plaisirs, et affaires de la chambre du roi*

*signé Delaferté*

*pour copie conforme à l'original déposé à la légion d'honneur.*

*Le Sueur.«*

Schon ein Jahr nach seiner Berufung als Professor der Königlichen Musikschule wurde er zum Mitglied der Opernjury ernannt:

*»Argenterie des Menus-Plaisirs. Paris, le 2 Mars 1818.*

*A Monsieur Le Sueur, Directeur de la Chapelle royale,*
*Membre de l'Institut etc. . . .*

*Je m'empresse de vous informer, Monsieur que sur ma proposition Mr. Le Comte de Pradel vous a nommé membre du Jury d'examen de l'école Royal de musique et de Déclamation. Ce jury tiendra sa première séance à l'Ecole royale le lundi 9 Mars à 11 heures précises et il sera d'autant plus important que*

---

1) Aufbewahrt in den Archiven der Oper.

2) Le Sueur hat dieses Datum später selbst nachgetragen, da er zur Zeit der Ausfertigung des Dokumentes natürlich nicht wußte, wie lange er Oberintendant bleiben würde.

*vous vous y rendiez que je me propose de vous y donner connaissance des dispositions ministérielles relatives au Jury d'Examen dont vous êtes appelé à faire partie.*

*Recevez, Monsieur l'assurance de mes sentiments très distingués.*

*Détufule*[1]).«

So kam es, daß er im Jahre 1825 Franz Liszt's erste Oper *Don Sancho* kennen lernte[2]).

Le Sueur war überhaupt eine der bekanntesten Persönlichkeiten geworden. Auch das Ausland erwies ihm jetzt große Ehren. So erhielt er im Januar 1819 die Nachricht, daß er zum Mitglied der Königlichen Akademie der Musik zu Stockholm ernannt sei. Das Diplom war am 2. Dezember 1818 ausgestellt[3]). Ein besonderes Zeugnis königlicher Gnade für den Meister war seine Berufung unter die Ritter des St. Michelordens, laut eines Handschreibens des Königs »*donné au Château de Tuilerie, le 1er Jour du mois de mai de l'an de grâqe 1821 en notre règne*«[4]). — Auch der Großherzog Ludwig von Hessen-Darmstadt dankte dem Meister, der seiner Bibliothek mehrere Werke übersandt hatte, fürstlich und ließ ihm ein huldvolles Schreiben folgenden Inhalts zugehen:

»*Monsieur Chevalier Le Sueur!*

*J'ai reçu avec beaucoup d'intérêt vos compositions musicales et j'ai reconnu et apprecié dans celles que vous m'avez adressées en dernier lieu le même talent distingué, ainsi que les profondes connaissances qui caractérisent celles qui m'étaient parvenues précédemment. Désirant vous témoigner ma reconnaissance pour le plaisir que vos ouvrages m'ont procuré, je vous envoie ci-jointe la Croix de Chevalier de mon ordre, et je vous prie de la recevoir comme une marque de la bienveillance et de l'estime particulière avec lesquelles. Je suis votre affectioné*

*à Darmstadt, le 22 Décembre 1822.* *Louis*[5]).«

Ganz im Einklang mit den Ehrenbezeugungen der Fürsten standen seine Erfolge als Hofkomponist und als Lehrer der Königlichen Musikschule. Es dürfte von Interesse sein, die Namen der Schüler zu erfahren. die einen Preis erhielten.

1822: Lebourgeois, I. Preis.
1823: Ermel, I. Preis; Simon, II. Preis.
1825: Paris, II. Preis.
1826: Paris, I. Preis; Guiraud, II. Preis.
1827: Guiraud, I. Preis.
1828: Berlioz: II. Preis; Nargeot, II. Preis.
1829: Eugen Prevost, II. Preis.

---

1) Dieser Brief befindet sich in den Archiven der Oper.
2) J. Kapp, Liszt-Biographie.
2) Begleitschreiben und Diplom in den Archiven der Oper. Von einer Textwiedergabe wurde abgesehen, da sie den üblichen Wortlaut haben.
4) Das Dokument ist in den Opernarchiven bewahrt.
5) Gleichfalls in den Opernarchiven.

1830: Berlioz, I. Preis, Milhau, II. Preis.
1831: Prevost, II. Preis; Elwart, II. Preis. A. Thomas, Ehrenvolle Erwähnung.
1832: A. Thomas, I. Preis; Boisselot, Ehrenvolle Erwähnung.
1833: A. le Carpentier, II. Preis.
1834: Elwart, I. Preis; Boisselot, II. Preis. Placet, Ehrenvolle Erwähnung.
1835: Ernest Boulanger, I. Preis; Boisselot, II. Preis.
1836: Boisselot, I. Preis; Besozzi, II. Preis.
1837: Besozzi, I. Preis; Gounod, II. Preis.

Gounod bekam zwei Jahre nach des Meisters Tode den I. Preis. Von anderen Schülern wären noch zu erwähnen: Marmontel, Lemoine, Schlösser (später Konzertmeister in Darmstadt, war von Hummel an Le Sueur empfohlen), Desvignes (starb als Kapellmeister an Notre-Dame in Paris), Alex. Piccini, Gebr. Nadermann und Charbonnier.

1824 trat in das Konservatorium ein junger Student der Medizin, der sich ganz der Musik widmen wollte und alsbald der Lieblingsschüler unseres Meisters wurde: es war Hector Berlioz. Über seine erste Begegnung mit Le Sueur erzählt er in seinen Memoiren (Bd. I):

»Ein Schüler Le Sueur's, Gerono, den ich häufig in der Konservatoriumsbibliothek traf, erklärte sich bereit, mich Le Sueur vorzustellen. Ich nahm den Vorschlag mit Freuden an, ging eines Morgens zu Le Sueur und legte ihm meine Kantate vor, nebst einem dreistimmigen Kanon, den ich bei dieser feierlichen Gelegenheit ihm als Empfehlung überreichen zu müssen glaubte. Le Sueur hatte die Güte, das erste dieser formlosen Werke mit Aufmerksamkeit durchzulesen, und sagte, als er mir dasselbe zurückgab: ‚Es ist sehr viel Wärme und dramatische Bewegung darin, aber Sie verstehen noch nichts vom Tonsatz, und Ihre Harmonien enthalten so zahlreiche Fehler, daß es zwecklos wäre, sie Ihnen zu zeigen. Gerono wird die Gefälligkeit haben, Sie mit den Grundregeln unserer Harmonielehre vertraut zu machen, und sobald Sie dieselbe gründlich genug kennen, um mich verstehen zu können, werde ich Sie gern unter meine Schüler aufnehmen'. — Gerono erklärte mir in wenigen Wochen das Theoriesystem Le Sueur's, das von Rameau und seinen Träumereien über die tönende Saite entlehnt ist. Ich sah sofort in der Art, wie Gerono die Grundregeln auseinandersetzte, daß man über den Wert derselben nicht diskutieren dürfe, und daß sie in Le Sueur's Schule gewissermaßen ein Dogma bildeten, dem sich blindlings ein jeder zu unterwerfen hatte. So groß ist die Macht des Beispiels, daß ich schließlich sogar selbst an diese Lehre aufrichtig glaubte, und als mich Le Sueur in den Kreis seiner Lieblingsschüler aufnahm, konnte er mich zu seinen glühendsten Anhängern zählen.

Ich bin weit davon entfernt, gegen diesen ausgezeichneten und würdigen Mann undankbar zu sein, der meine ersten Schritte in der musikalischen Laufbahn mit soviel Wohlwollen leitete, und mir bis zum Ende meines Lebens eine wirkliche Zuneigung erwiesen hat. Allein, wie viel Zeit habe ich damit verloren, seine vorsintflutlichen Theorien zu erlernen, sie praktisch anzuwenden und sie später wieder zu verlernen, indem ich meine musikalische Ausbildung ganz von vorn wieder anfing! Deshalb wende ich jetzt unwill-

kürlich die Augen ab, wenn ich eine seiner Partituren erblicke, ich folge dann dem gleichen Gefühl, das uns befällt, wenn wir das Bild eines verstorbenen Freundes sehen. Ich habe Le Sueur's Oratorien, die das Repertoir der Kgl. Kapelle bildeten, so sehr bewundert und habe diese Bewunderung mit so großem Bedauern schwinden sehen!«

Während der Kaiserzeit waren noch zwei geistliche Werke Le Sueur's entstanden, das Passions- und Fastenoratorium; beide gelangten erst unter Ludwig XVIII. zur Aufführung und zwar das eine am 22. Dezember 1822, das andere am 4. Mai 1823[1]).

Die letzte große Komposition Le Sueur's war das *Oratorio du Sacre* für Karl X. in Reims[2]). Für den Vorabend dieser Feierlichkeit schrieb er ein im Charakter eines De Teums gehaltenes Stück *Ecce ego mitto angelum meum.* Es war das letzte Mal, daß er seine Intentionen in einem Programmbuch niedergelegt hatte. Dieses eigentlich aus drei Oratorien bestehende Werk wurde auch in der Pariser Notre-Dame aufgeführt.

Solchen Gottesdiensten, in denen ein Werk Le Sueur's aufgeführt wurde, wohnte Berlioz stets bei und empfing so von seinem Lehrer manch wertvolle Anregung.

»Wenn ich mich in dem Orchesterraum der Kgl. Kapelle einfand, benutzte Le Sueur die letzten Minuten vor dem Gottesdienste, um mir den Gegenstand des aufzuführenden Werkes mitzuteilen, mir den Plan darzulegen und seine Hauptgedanken zu erklären. Diese Kenntnis des vom Komponisten behandelten Gegenstandes war in der Tat nicht überflüssig, denn es war nur selten der Text der heiligen Messe. Le Sueur behandelte ja mit besonderer Vorliebe jene köstlichen Episoden aus dem Alten Testament, denen er mitunter ein so echt antikes Kolorit gegeben hatte, daß man beim Hören derselben die Dürftigkeit der musikalischen Unterlage, seinen eigensinnigen Hang, in Arien, Duetten und Terzetten, den alten italienischen Stil nachzuahmen und die kindische Schwäche seiner Instrumentation vergißt. — Nach dem Gottesdienste, sobald König Karl X. sich bei dem *ite missa est* zurückgezogen hatte, begleitet von dem grotesken Lärm einer Riesentrommel und einer Querpfeife, welche eine traditionelle fünftaktige, aus dem Mittelalter stammende und ihrer barbarischen Entstehungszeit würdige Fanfare spielten, nahm mich mein Lehrer manchmal auf seinen Spaziergängen mit. Das waren kostbare Ratschläge und merkwürdige Mitteilungen, die ich an solchen Tagen von ihm empfing! Um mich zu ermutigen, erzählte mir Le Sueur eine Menge Anekdoten aus seiner Jugend und von seinen ersten Arbeiten. — Dann kamen Erörterungen, denn er erlaubte mir, mit ihm zu streiten, wenn wir allein waren, und ich machte von dieser Erlaubnis manchmal ausgiebiger Gebrauch, als es für mich schicklich war. Ich fand in seiner Theorie über den Generalbaß und in seinen Ansichten über die Modulationen leichten Stoff dazu. Fehlte es uns an musikalischen Fragen, so warf er gern ein philosophisches oder religiöses Thema auf, über welches wir auch nicht all-

1) Servières, a. a. O.
2) Ibid.

zuoft einig waren. Allein, wir hatten die Gewißheit, bei verschiedenen Einigungspunkten wieder zusammenzukommen, wie bei Gluck, Vergil und Napoleon, zu denen wir uns mit gleichglühender Begeisterung hingezogen fühlten. Nach diesen langen Plaudereien am Ufer der Seine oder unter den schattigen Bäumen der Tuilerien verabschiedete er mich gewöhnlich, um sich während mehrerer Stunden einsamen Betrachtungen hinzugeben, die für ihn ein wahres Bedürfnis geworden waren.«

Berlioz spricht dann von Le Sueur's Fugen, die er nur anwandte, wenn sie mit dem Gedanken des Werkes zu vereinbaren waren. Daß Le Sueur überhaupt Fugen schrieb, ist deshalb bemerkenswert, als er Kontrapunkt nicht studiert hatte.

»Eine seiner Fugen, die mit den Worten: *Quis ennaravit coeli gloriam* beginnt, ist sogar ein Meisterwerk an Würde des Stils, an harmonischer Wissenschaft und, was weit mehr bedeutet, auch ein Meisterwerk des Ausdrucks, dem hier gerade die Form der Fuge selbst dient. Wenn nach der Einführung des schönen, breiten, auf der Dominante beginnenden Themas, die Antwort glanzvoll auf der Tonika einsetzt, mit der Wiederholung der Worte *Quis ennaravit*, so scheint es, als ob dieser Teil des Chores von der Begeisterung des anderen mitgerissen, nun mit doppeltem Enthusiasmus losbreche, um die Wunder des Himmels zu besingen, und dann, wie glücklich ist das Kolorit gewählt, das diese ganze Harmonie der Stimmen durch den strahlenden Glanz des Orchesters erhellt! Wie machtvoll bewegen sich die Bässe unter den Figuren der Violinen, die in den oberen Stimmen des Orchesters wie Sterne funkeln. Welch blendende Stretta auf dem Orgelpunkt! Ja, das ist eine Fuge, die durch die Bedeutung des Textes berechtigt, ihres Gegenstandes würdig und großartig schön ist! Das ist das Werk eines Musikers, der sich in seiner Begeisterung auf eine selten erreichte Höhe emporgeschwungen hat, und eines Künstlers, der seine Kunst mit Überlegung ausübte!«

Nach der Krönungsfeier Karls X. wurde der Meister zum Offizier der Ehrenlegion befördert, allein er nahm das Patent nicht an, er wollte lieber der Ritter bleiben, zu dem ihn einst Napoleon geschlagen hatte. Seine Weigerung wurde indessen am Hofe nicht übel aufgefaßt; konnte eine solche Treue dem Charakter Le Sueur's doch nur zum Lobe gereichen.

Bei einer Soirée im Schlosse hatte übrigens eine Hofdame, die Herzogin von Angoulême, ihn einmal gefragt, ob es wahr sei, daß er Bonaparte so sehr verehre. — »Man hat Ihnen die Wahrheit gesagt«, erwiderte Le Sueur, »Napoleon war mein Wohltäter, und ich werde ihn nie vergessen!» — »Sie haben recht, Mr. Le Sueur, man muß seine Freunde zu lieben wissen«, meinte die Herzogin, angenehm berührt von dem Freimut des Künstlers.

## VIII. Weitere Ehrungen Le Sueur's. Seine Stellung zu Beethoven's Musik, als Lehrer und Mensch. Sein Tod.

Anläßlich der Eröffnung der Kammer im Jahre 1828 zeigte sich unser Meister zum letzten Male in der Öffentlichkeit. Abermals wurden einige Chöre aus dem *Alexander* aufgeführt. Von nun an lebte er in

stiller Zurückgezogenheit und betrieb weiter seine wissenschaftlichen Studien, um seine »Universalgeschichte der Musik« zu Ende zu führen, an der er 30 Jahre lang gearbeitet hatte. »Die Forschungen jeder Art, denen er sich unterziehen mußte, um ganz in die Kenntnis dessen einzudringen, was die musikalische Kunst bei den alten Griechen, Hebräern und Ägyptern bedeutete, sind von wahrhaft erschreckendem Umfange. Das Resultat so eingehender Studien eines so erfahrenen bedeutenden Geistes kann nicht verfehlen, für Gelehrte und Künstler von höchstem Interesse zu sein«[1]).

Berlioz behauptet, Le Sueur bewiese ohne möglichen Widerspruch durch Fragmente der griechischen Musik die Anwendung von Akkorden in der antiken Musik. Die als Wahrheit sanktionierte Anschauung, die dem Altertum die Kenntnis und Anwendung der Harmonie abspreche, müsse fallen. Le Sueur zeigt hier, wie auch in einem Aufsatz in der *Gazette musicale*, daß er die im 18. Jahrhundert allgemeine Anschauung von der antiken Musik hatte.

»Ich habe mit ihm aus seinem Manuskript«, erzählt Berlioz, »eine Ode von Sappho gesungen, in wunderbar melodischem Stil und ‚zweistimmig'; weiter habe ich mehrere Gesangstücke gesehen, die von mehreren Instrumenten begleitet sind, deren Akkorde allerdings fast nur aus ‚Gleichklängen' und einigen seltenen ‚dissonierenden Ausklängen' bestehen, deren Verkettung jedoch eine reine sehr reiche ‚Harmonie' bildet. Ich sehe nicht, was man darauf noch erwidern könnte!« — — Nun, wir wissen heute, daß die Griechen von der Harmonie in unserem Sinne gerade so nichts wußten, wie wir uns nicht ihre Enharmonik vorzustellen vermögen. So könnte uns also dieses musikgeschichtliche Werk Le Sueur's nichts anderes zeigen, als seine liebevolle eingehende Beschäftigung mit der Musikforschung.

Durch Ermel (vgl. weiter oben), der eine Zeitlang das Wiener Konservatorium besuchte, hatte Le Sueur der »Gesellschaft der Musikfreunde« eins seiner Te Deums überreichen lassen. Alsbald erhielt er ein Dankesschreiben (am 20. April 1826)[2]), in dem die Aufführung jener Komposition ihm angekündigt und zugleich die Hoffnung ausgesprochen wurde, noch andere Werke des Autors der *Höhle* und der *Barden* zu empfangen. Der Brief war u. a. von Kiesewetter, Sonnleithner und Freiherrn von Knorr unterzeichnet. Ein halbes Jahr später ging ihm das Diplom als Ehrenmitglied der Wiener Gesellschaft zu[3]):

»Die von Sr. Majestät dem Kaiser Franz I., Allergnädigst bestätigte Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, welche zu ihren Pflichten zählt, Männern, die sich im Dienste der Tonkunst ausge-

---

1) Berlioz, Biogr. Notiz über Le Sueur.
2) In den Archiven der Oper. 3) ibid.

zeichnete Dienste erworben haben, ihre hohe Achtung zu beweisen, hat den Herrn Le Sueur zu ihrem Ehrenmitgliede gewählt und ihm gegenwärtiges Diplom ausgefertigt. Sie fühlt sich selbst geehrt, indem sie einen Tonsetzer von so ausgezeichnetem Rufe zu ihren Mitgliedern zählt.

Wien, den 28. Oktober 1826.

| | |
|---|---|
| Peter Graf York, Präses. | Anton Karl Freiherr von Bartenstein. |
| Joseph Sonnleithner, Sekr. | Heinrich Karl Freiherr von Forteresse«. |

Übrigens dankte Le Sueur seinerseits dadurch, daß er mehrere seiner Werke der Bibliothek der Gesellschaft überwies, wie das aus Briefen an ihn hervorgeht[1]).

Als im selben Jahre (1826) C. M. von Weber mit seinem »Freischütz« in der französischen Hauptstadt einzog, nahm ihn der alte Meister mit offenen Armen auf, obschon er nicht sehr viel Sympathie für ihn als Musiker empfand[2]). Hingegen hielt er außerordentlich viel von Mozart und dessen Opern. Sein künstlerisches Ideal war und blieb ihm bis zum Tode Gluck, »der ihm größer als die Musik selbst erschien«; ja so außerordentlich war seine Begeisterung für den Reformator der Oper, daß Berlioz davon völlig ergriffen wurde und als Berichterstatter des *Journal des débats* oft Le Sueur's Empfindungen als die seinigen niederschrieb[3]).

Ganz anders aber stand der Meister Beethoven gegenüber.

»Bald hatte er von dem Aufsehen gehört, das die ersten Konzerte des Konservatoriums und die Beethoven'schen Sinfonien in der Welt erregten. Er wunderte sich darüber umsomehr, als er, wie seine Kollegen vom Institut, in der Instrumentalmusik eine untergeordnete Richtung, einen schätzbaren, aber doch minderwertigen Teil der Kunst sah, dessen Grenzen seiner Meinung nach von Haydn und Mozart gezogen waren, und nicht mehr überschritten werden konnten[4]).

Seine Rechtlichkeit, sowie sein großer musikalischer und poetischer Sinn machten es ihm zur Unmöglichkeit, ein solches Genie zu verkennen. Aber er ahnte das dämmernde Gefunkel gewisser Ideen von dieser Seite, die er nicht zulassen wollte und wider seinen Willen betrübte ihn die Macht, die er sie erreichen sah; in Beethoven fürchtete er den Antichristen der Kunst!

Obgleich er die fieberhafte Begeisterung sah, die die Künstlerschaft im allgemeinen und mich im besonderen ergriffen hatte, schwieg Le Sueur, stellte sich taub und vermied sorgfältig, die Konzerte im Konservatorium zu besuchen. Wenn er hingegangen wäre, hätte er sich über Beethoven eine Meinung bilden und dieselbe aussprechen, er hätte Zeuge der wilden Begeisterung sein müssen, die der Meister erregte, und das war es, was Le Sueur, ohne es sich einzugestehen, vermeiden wollte. Ich tat jedoch so viel, ich sprach ihm so eindringlich von seiner Verpflichtung, ein so bedeutendes Ereignis, wie die Einführung jenes neuen Stiles, jener riesenhaften Formen in unsere Kunst kennen zu lernen und persönlich zu beurteilen, daß er sich eines Tages in das Konservatorium schleppen ließ, wo Beethoven's *c*moll-

1) Drei Wiener Briefe in den Archiven der Oper.
2) Berlioz, Biograph. Skizze. 3) Bochot, S. 165. 4) Berlioz, *Mémoires*.

Sinfonie aufgeführt werden sollte. Er wollte sie gewissenhaft und ohne jegliche Zerstreuung hören; er setzte sich allein in den Hintergrund einer Parterreloge, die von Unbekannten besetzt war, und schickte mich fort. Nach Schluß der Sinfonie kam ich von dem oberen Stock, wo ich meinen Platz hatte, herunter, um von Le Sueur zu erfahren, was er empfunden, und was er über diese außergewöhnliche Produktion dachte. — Ich begegnete ihm auf einem Korridor; er war sehr erhitzt und ging mit großen Schritten umher. ‚Nun, lieber Meister‘, sagte ich zu ihm. — ‚Ach, ich gehe hinaus, ich muß an die Luft, es ist unerhört, es ist ganz wunderbar, es hat mich dermaßen bewegt, aufgeregt und erschüttert, daß ich beim Verlassen der Loge, als ich meinen Hut aufsetzen wollte, meinen Kopf kaum finden konnte. Lassen Sie mich allein, auf morgen —!‘ Ich triumphierte und tags darauf eilte ich sofort zu ihm. Das Gespräch kam auf das Meisterwerk, das uns so heftig bewegt hatte. Le Sueur ließ mich einige Zeit reden, und bestätigte mit gezwungener Miene die Ausbrüche meiner Bewunderung. Allein, es war leicht zu sehen, daß ich nicht mehr denselben Mann vor mir hatte, wie tags zuvor, und daß dieses Thema ihm peinlich war. Ich fuhr jedoch fort, bis Le Sueur, dem ich soeben ein neues Geständnis seiner tiefen Bewegung beim Anhören der Beethoven'schen Sinfonie entlockt hatte, mit eigentümlichem Lächeln sprach: ‚Es ist egal, man soll nicht solche Musik machen!‘ worauf ich erwiderte, ‚Beruhigen Sie sich, verehrter Meister, man wird nicht viel solche Musik machen —‘«.

Es war ganz natürlich, daß der Künstler, der sich sein ganzes Leben lang mit der imitativen Musik beschäftigt hatte und sie für die eigentliche und hauptsächlichste Domäne der Kunst hielt, sich jetzt in seinem Alter nicht mehr für die Musik eines Beethoven begeistern konnte. Trotzdem erkannte er die überragende Größe des Beethoven'schen Geistes, und als Ludwig XVIII. diesem für die Übersendung eines Werkes eine goldene Medaille überreichen lassen wollte, ließ er Le Sueur fragen, ob der Wert von 600 Frs. genügend sei. Le Sueur erwiderte, er könne nichts anderes sagen, als daß man ein solches Genie niemals hoch genug zu ehren vermöchte. Infolgedessen wurde der Wert der Medaille auf 1000 Frs. festgesetzt[1]).

Berlioz' Bekanntschaft mit den Sinfonien Beethoven's hatten ihm gezeigt, daß er seinem alten Lehrer nicht mehr folgen könne, und so hatte er sich ganz von ihm und seinen Prinzipien abgewandt. Le Sueur erfuhr diesen Abfall erst viel später, als Berlioz mit seiner phantastischen Sinfonie auf den Plan trat.

Hatte Le Sueur am 8. August 1827 das Diplom als Ehrenmitglied der »Wiener philharmonischen Gesellschaft« erhalten, so ernannte ihn die Londoner am 23. November 1829 zu ihrem Ehrenmitgliede. Ein Jahr vorher hatte er noch eine weit größere Ehrung erfahren, wie aus folgender Notiz[2]) hervorgeht:

1) Allgem. Mus. Ztg. 1847.

2) Unter den Papieren Le Sueur's in den Archiven der Oper. Das Adelspatent war leider nicht vorhanden.

[1]) *»Par ordonnance du Roi Charles X. en date du 17 Juillet 1828 Le Sueur a été décoré du titre de noble.. Les lettres patentes en parchemin en date du 18. Octobre 1828 sont signées Comte Portalis, Comte de Pastoret avec le sceau de l'état en cire verte. Elles confrèrent à Le Sueur le titre d'Ecuyer.«*

Auch Paris selbst sprach dem Komponisten nach Aufführung eines seiner Werke seine Anerkennung in folgender Weise aus:

*»La Commission des Fêtes du Sacre.*

*Monsieur!*

*Jaloux de reconnaître le zèle que vous avez bien voulu mettre à seconde nos désires en vous chargeant de composer la musique de la cantate qui a exécutée devant Sa Majesté à l'hôtel de Ville lors des fêtes du Sacre de 7. juin et qui a été répétée du diner des Deputations le 12 même mois, nous nous faisons un plaisir de vous exprimer ici nos remercimens et ceux du corps municipal.*

*Nous vous prions aussi de vouloir bien agréer en témoignage de notre reconnaissance pour cette brillante composition une tabatière d'or aux armes de la ville ainsi qu'un Diamant de la valeur de 1,200 frs. dont vous recevez incessament le mandat sur la caisse municipale.*

*Nous avons l'honneur d'être avec la considération la plus distinguée*

*Monsieur*

*Vos très humbles et obéissants serviteurs*

*Luorosez Le Brun*

*Paris, le 9. Oktobre 1829. Montammang«*

Die letzte Ehrung vor seinem Tode erhielt er von Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, der ihm mit einem äußerst wohlwollenden Brief (30. April 1835) einen Brillantring übersandte[2]).

Eine eigenartige, ausgeprägte Persönlichkeit war Le Sueur, auch im Unterricht höchst originell. Plötzlich vom Gegenstande, den er behandelte, abspringend, ließ er seine Gedanken über seine privaten Arbeiten in seinen Vortrag einfließen. Wie oft hörten die Schüler wohl Sätze aus seinen *reflexions philosophiques* oder der »Schrift über die Pantomime«; dann, wenn er in jugendlich feuriger Beredsamkeit die *conseils aux jeunes componistes* in praxi anwandte, flocht er auch wohl Erörterungen über seine religiösen Anschauungen ein, die er in seiner *immortalité de l'âme* niedergelegt hatte. Überhaupt verging fast keine Stunde, ohne daß er nicht von dreierlei, wenn auch nur kurz gesprochen hätte: Gott, Homer und Napoleon.

Jene ebengenannten Manuskripte würden nach Boschot etwa 5 Bände in der Stärke der »Mme. Bovary« füllen. Sie sind bisher unveröffentlicht und werden es wohl auch bleiben[3]).

Wie er selbst ernst und nachdenkend stets an sich arbeitete und außerordentlichen Wert auf edle, hohe Sitten legte, so verlangte er auch

1) Schreiben in den Archiven der Oper.
2) Briefe Fr. Wilh.'s ebenfalls in den Archiven der Oper.
3) Vgl. a. a. O. S. 162.

von seinen Schülern strenge moralische Grundsätze und eine ihrer Kunst durchaus würdige Lebensführung. Er drängte keinem seiner Schüler die Eigentümlichkeiten seines musikalischen Stils, keinem seine Ansichten über die Musik auf, vielmehr war er einzig darauf bedacht, sich jeden seiner inneren Veranlagung gemäß entwickeln zu lassen. Hatte jemand die elementarsten Dinge begriffen und vermochte musikalisch richtig zu schreiben, so überließ er den angehenden Komponisten sich selbst, doch nicht ohne ihm immer mit seiner reichen Erfahrung zu helfen und zu raten, wo es nötig war. Freilich, minder begabte Köpfe lernten durch diese Lehrmethode kaum mehr als die Harmonielehre und die allgemeinen Regeln des Generalbasses. Trotz seines weißen Hauptes liebte der Meister über alles die Jugend. Außerhalb des Institutes war er nichts als der gütige, wohlwollende, ältere Freund. Seinen ihm liebgewordenen und begabten Schülern opferte er blindlings Zeit und Geld. Von einer geradezu seltenen Neidlosigkeit freute er sich ebenso über das Glück seiner Schüler, wie über das seiner Rivalen.

Folgender Vorfall zeigt zur Genüge, wie er für seine jungen Freunde sorgte.

Ein junger Komponist namens Marc hatte eine Oper geschrieben mit dem Titel *Arabelle et Vasco ou les Jacobins de Goa*, konnte aber trotz aller Bemühungen und seines großen Talentes es nicht dahinbringen, daß seine Oper zur Aufführung von einem Theater angenommen wurde. Kurz entschlossen ließ sie Le Sueur 1794 am Theater Feydeau unter seinem Namen aufführen. Das Werk errang einen großen Erfolg. Le Sueur nahm aber nun nicht etwa die Ehre für sich in Anspruch, sondern schrieb an das *Journal de Paris* folgenden Brief [1]):

»Es ist Zeit, die Öffentlichkeit und die Künstler der Komischen Oper über die Gründe aufzuklären, die mich bestimmt haben, unter meinem Namen die Musik des Dramas *Vasco et Arabelle* erscheinen zu lassen. — Erstens wollte ich dem Bürger Marc, dem Autor der Musik, die Unannehmlichkeiten ersparen, die mit einem Debut verknüpft sind. Der zweite Grund ist der, den Künstlern vom Theater Favard einen Komponisten mehr zu geben und der Republik ein Talent zu zeigen, das ihr teuer werden kann. Ich habe mir nicht die Gefahren verhehlt, denen ich entgegen ging, indem ich mir die Verantwortung auflud, allein ich war so sehr von der Schönheit mehrerer Teile der Oper durchdrungen, daß ich einen Durchfall als Ungerechtigkeit hätte ansehen müssen, und in diesem Falle hätte ich auch den Mut gehabt, ihn zu ertragen. Der Erfolg hat jedoch meine Hoffnung gekrönt, und ich gebe nunmehr den Ruhm demjenigen, dem er gehört.

Ich bezeuge jetzt, daß es weniger meine Freundschaft für den Musiker ist, als sein Talent, das mich zu diesem Schritt bewegte, und daß ich für jeden anderen Musiker desselben Geistes das nämliche getan hätte. Meine übergroße Liebe zur Kunst und ihrem Ruhm hat mich vor allem in die Gefahr gedrängt, der ich mich aussetzte. Ich erkläre endlich, nicht eine Note von der Musik des Bürgers Marc geschrieben zu haben, gab ihm auch

---

1) Mitteilung Arthur Pougin's in der *Gazette musicale*. 1874.

keinerlei Ratschläge. Es bleibt mir nichts mehr übrig, als die Künstler der Komischen Oper einzuladen, ihre Sorgfalt weiterhin einem Werke angedeihen zu lassen, das durch die Anziehungskraft, die es fortwährend auf die Zuschauer ausübt, beweist, dem Publikum gefallen zu haben.

gez. J. F. Le Sueur.«

Als Charakter war Le Sueur ebenso schätzenswert wie als Lehrer. Seine Schüler verehrten ihn ganz außerordentlich. Pflegte doch z. B. A. Thomas nie anders als von »Monsieur Le Sueur« oder »le Chevalier Le Sueur« auch in seiner Abwesenheit zu sprechen[1]).

Seinen offenen Freimut, seine wohlwollende Gerechtigkeit konnte man bei jeder Gelegenheit bemerken, ebenso wie sein vornehmes Wesen und seine ausgesuchte Ritterlichkeit. Seine Bescheidenheit war stets dieselbe, mochte er sich nun Gleichgestellten, Vorgesetzten oder Untergebenen gegenüber befinden. »Man muß in dem intimen Kreise dieses berühmten Mannes gelebt haben, um in richtiger Weise alle die hervorragenden Eigenschaften seines Charakters zu würdigen[2]).

Freilich fehlte es ihm nicht an Feinden. Méhul war der glühendste von allen. Ihm sagte man nach, er habe, wenn von Le Sueur die Rede war, stets gesagt, »ich hasse ihn wie den Tod«. — »Als er Zeuge ward, welcher Beliebtheit sich die *Höhle* erfreute, beschloß er, sie zu vernichten, indem er eine Partitur über das gleiche Thema schrieb und ihr den gleichen Namen gab; sie fiel durch. Später ärgerte ihn der Erfolg der *Barden*, und von neuem nahm er zu dem Mittel Zuflucht, das ihn das erste Mal so im Stich gelassen hatte. Er schrieb *Uthal*, das in der Idee ungefähr dem Werke Le Sueur's gleich ist. Diese Partitur enthält unstreitig große Schönheiten, aber um ihr noch eine finsterere Stimmung zu verleihen, hielt Méhul es für angemessen, anstatt der Violinen Bratschen zu verwenden, deren Klang natürlich düster und melancholisch ist, worauf Grétry, als er dieses Orchester, das aller höheren Stimmen entbehrte, hörte, ausrief: »Ich würde zwei Louis geben, um nur eine Quinte zu hören«. Das Wort zirkulierte und *Uthal*, das ohnehin beim Publikum wenig Anklang gefunden hatte, verschwand vom Repertoir. Daraus entstand ein unersättlicher Haß, den Le Sueur aber weder verdient noch auf irgend eine Weise provoziert hatte. Er äußerte sich wenig über die Verdrießlichkeiten, die ihm aus dieser blinden Eifersucht erwuchsen, hingegen verfehlte er keine Gelegenheit, seiner Achtung und Bewunderung, die ihm die großen Werke seines Feindes einflößten, Ausdruck zu geben; besonders hoch schätzte er *Euphrosine* und *Stratonice* . . .«[3]).

1) Pers. Mitteil. Malherbe's an den Verf.
2) Madeleine, a. a. O.
3) Allgem. Mus. Ztg. 1847.

Als Spontini's *Vestalin* aufgeführt werden sollte, wurde gerade der *Tod Adams* einstudiert, den Le Sueur jedoch auf Ersuchen Spontini's zum besten der *Vestalin* eine Zeitlang zurücksetzen ließ. Diesen Dienst hat Spontini ihm nie vergessen[1]).

Sein häusliches Glück war dadurch getrübt, daß er seine beiden Söhne im frühesten Alter verlor. Seine älteste Tochter starb 1827; nur die jüngere blieb ihm erhalten und vermählte sich 1833 mit Xaver Boisselot. Seine Gattin, die jeden Schatten einer Zwietracht aus dem Hause zu bannen wußte, pflegte der Meister stets seinen »Schutzgeist« zu nennen[2]).

Nach kurzem Krankenlager verschied Jean François Le Sueur am Freitag den 6. Oktober 1837 zu Chaillot[3]) in der Rue d'Argenteuil. Mit ihm war eine bedeutende Persönlichkeit, ein großer Künstler, ein edler Mensch dahingegangen. Die Trauerfeierlichkeit fand am 10. in Saint-Roche statt, jener Kirche, in der einst seine Musik erklungen war und in der noch lange nach seinem Tode seine Werke aufgeführt wurden. Die Mitglieder des *Institut de France* im Ornat, die der Oper und fast alle bedeutenden Künstler, Literaten und Wissenschaftler wohnten der Bestattung bei. Seine Schüler folgten zu Fuß und barhäuptig bis zum Grabe, Ambroise Thomas hatte ein ergreifendes *Agnus dei* komponiert, das von Duprez, einem bedeutenden Sänger, am Grabe gesungen wurde. Als Ritter hoher Orden und der Ehrenlegion wurden Le Sueur auch alle militärischen Ehren erwiesen[4]).

Zahlreiche ehrenvolle Nekrologe wurden Le Sueur gewidmet, die alle von der großen Beliebtheit des Meisters ein beredtes Zeugnis ablegten.

Die tief empfundene Rede, die Berlioz seinem Lehrer widmete, möge hier ihren Platz finden:

*»Messieurs! C'est au nom de jeues artistes, élèves comme moi du grand compositeur que nous pleurons tous, que j'élève ma faible voix dans cette enceinte funèbre, pour dire un éternel Adieu à notre maître bien aimé!*

*Le cœur brisé de douleur, je me sens incapable de vous retracer longuement tous les titres de Le Sueur à l'administration de l'impartiale postérité. Comblé des bienfaits de cet excellent homme, qui fut un second père pour moi, je ne puis qu'exprimer bien faiblement tout ce que mon cœur éprouve de gratitude et de reconnaissance pour lui; car sans son géneréux appui, sans ses conceils désinterrés, je n'aurais pas aujourd'hui le douloureux privilège de pleurer avec vous, un maître, un ami!*

*Mais pourquoi pleurer le jour où l'immortalité commence sur la terre pour le grand artiste et dans le ciel pour le chrétien fervent? Le Sueur avait assez fait pour sa gloire, et sa fin toute chrétienne lui a ouvert le ciel pour y jouir de l'inéffable harmonie des chœurs angéligues. Artiste réligieux, il voula*

1) Berlioz, a. a. O.
2) Madeleine, a. a. O.
3) Vorstadt von Paris.
4) *Le Ménestrel*, 15. Oktober 1837.

*les premiers années de sa vie à chanter les merveilles du Créateur; plus tard, sa lyre féconde vibra les chants d'Ossian et l'hymne funèbre les orchestres de théâtre, d'en faire l'abus le plus révoltant et de ruiner ainsi toute puissance instrumentale, en émoussant la sensibilité des organes auditifs par un continuel et absurde fracas.*

*La divisions des voix adoptée par Le Sueur n'est pas non plus absolument la même que celle de la généralité des compositeurs. Au lieu de soprano, contra-alto, tenor et basse, il écrivait premier et second soprano, I et II. tenor, I et II. basse; établissement ainsi ses chœurs à six parties ont tout au moins à trois doublées à l'octave. — Le Sueur outre ses grandes partitions dramatiques et réligieuses, s'occupait depuis très lonqtemps d'importants traveaux relatifs à l'histoire de l'art musical.*

*Il lui a heureusement été permis de les terminer et nous espérons que l'impression nous mettra bientôt à même d'en apprécier l'importance et l'étendue. Ses opinions sur la musique antique surtout offriront d'autant plus d'interêt, qu'elles sont en contradition avec toutes les idées reçues à cet égard, et renversant de fond ensemble un systhème accrédité dans toute l'Europe. Mon condisciple, Mr. Elwart, a lu sur la tombe de notre excellent maître quelques lignes que le lecteur nous saura gré sans doute de mettre sous ses yeux. Elles expriment une douleur profonde et vraie, comprise de tous ceux à qui il fut donné de connaître la bonté d'âme et le noble caractère du premier des humains. Mais non content d'avoir produit tant de chefs-d'œuvres sacrés et profanes, il consacra 40 ans de sa vie à la rédaction de l'Histoire universelle de l'art musical; et à l'âge où l'artiste est dans toute la vigeur du talent, il écrivait la partition du grand opéra Alexandre à Babylon, son œuvre de prédeliction. C'est à nous, ses élèves chéris, c'est au soin de notre amour filial qu'il a légué en exprimant ces deux productions encore inédites. O mes jeunes amis! promettons à son ombre consolée d'être dignes d'un si noble héritage, et la gloire de notre maître se reflétera un jour sur nos fronts.*

*Adieu donc Le Sueur . . . Adieu, notve meilleur ami! Dors en paix . . . tes jours ont été bien remplis, tu laisses un beau nom parmi les hommes, une famille fière de toi, et des élèves reconnaissants qui béniront sans cesse la memoire venérée! . . .«*

Seine Gattin, die ihn um 14 Jahre überlebte, widmete sich ganz der Herausgabe und der Verbreitung seiner Werke. Fast alle größeren Bibliotheken bekamen die Partituren seiner größeren Kompositionen zum Geschenk, was zur Folge hatte, daß bis in die 50er Jahre Le Sueur's kirchliche Werke sehr viel in den Provinzstädten Frankreichs aufgeführt wurden.

Im Jahre 1845 beschloß der Stadtrat von Abbeville, dem Meister eine Bronzestatue auf dem Hauptplatz der Stadt zu errichten, und stiftete hierfür die ersten 2000 Frs. Frau Le Sueur wurde beauftragt, eine Kommission auszuwählen, die die Beschaffung der Kosten für das Denkmal durch Konzerte und Sammlungen besorgen sollte. Zu diesem Komitee gehörten, um nur einige Namen zu nennen, Franz Liszt, der stets Hilfsbereite, Raoul Rochette, de Pongerville, Scribe, Halévy, Spontini, Armand Bertin usw. Auch auf der anderen Seite des Rheins erweckte der Plan,

Le Sueur ein Denkmal aufzurichten, lebhaftes Interesse. Hier waren es Benaget und Alex. Piccini, die damals am Hofe der Herzogin von Angoulême in Baden-Baden weilend eine Subskriptionsliste eröffneten und der glänzenden Aristokratie vorlegten. Zahlreiche Konzerte in Frankreich brachten gar bald die Summe für das Denkmal zusammen.

Am Mittwoch den 15. August 1852 wurde in Abbeville, der Heimatstadt Le Sueur's, sein von dem Bildhauer M. Rochet gemeißeltes Denkmal enthüllt. Eine Deputation der Akademie der schönen Künste aus Paris war anwesend. Mehrere Reden wurden von den Mitgliedern des Instituts, dem Bürgermeister von Abbeville und von Elwart gehalten. Thomas war wiederum mit einer Komposition, einer Hymne auf seinen verehrten Meister erschienen. Die Ouverture zu den *Barden* eröffnete diese erhabene Feier. Bei dem darauffolgenden Festbankett kamen Le Sueur-Medaillen durch musikalische Wettbewerbe zur Verteilung. Die Kapelle des 48. Infanterieregiments z. B. erhielt für die besten Leistungen die goldene Medaille[1]).

Auch die Hauptstadt erwies ihm noch nach dem Tode große Ehren. So wurde eine Straße nach ihm benannt und im Foyer der Großen Oper sowohl, wie in der Bibliothek des Konservatoriums eine von Auvrey[2]) hergestellte Marmorbüste des Meisters aufgestellt.

Lamartine gibt uns in seinen *Entretiens de littérature* eine Schilderung von dem Aussehen Le Sueur's:

»Seine Züge waren streng, rein, edel, vornehm und von innerer Intelligenz durchleuchtet, die er gewissermaßen all seinen Bildern aufgeprägt hatte. Die hohe, klare Stirn war bestimmt, die tausend Eindrücke, welche sich seinem Geiste aufdrängten, zu verarbeiten; seine Adlernase gaben dem Blick etwas Kühnes, der aber auch gleichzeitig nach innen gekehrt, freundlich und liebevoll blicken konnte. Der feine Mund mit den schön geschwungenen Lippen, zeigte starke Willenskraft. Manchmal war ein melancholischer Zug um ihn gelagert. Die schmalen blassen Wangen gaben Kunde von den Anstrengungen des Studiums und von den Kämpfen des Lebens. Seine Haltung war aufrecht und stolz; er hatte die Ruhe eines Philosophen, er sah aus, wie der verkörperte Gedanke, überhaupt war seine ganze äußere Erscheinung die der absoluten Intelligenz und die eines Edelmannes«.

Alle Zeitgenossen wiesen auf die frappante Ähnlichkeit Le Sueur's mit Cicero hin; und das ist in der Tat so, wenn man die Büste in der Oper mit einer von Cicero vergleicht.

1) *Gazette musicale*, 1852.
2) Im Auftrag des Staatsministers vom 12. Januar 1856.

# La Musique et les Musiciens en 1848[1]).

Par

**J.-G. Prod'homme.**

(Paris.)

Si la musique n'a pas joué, en 1848, un rôle aussi important que dans les révolutions précédentes, et surtout la première, ce rôle a néanmoins été très appréciable et n'est pas indigne d'intéresser l'historien de notre art. Sous toutes ses formes, depuis la romance et la chansonnette, comique ou sentimentale, cette plaie de notre littérature musicale, jusqu'à l'hymne religieux, au théâtre ou dans la rue, la musique de 1848, presque toujours humble, indigente ou maladroite, et d'un mince intérêt artistique, d'ailleurs, souligne d'un commentaire perpétuel les événements auxquels elle se mêle intimement, plus intimement qu'aucune autre manifestation intellectuelle.

Au moyen des documents nombreux qui subsistent de cette époque, je vais essayer de montrer le monde musical parisien, au milieu du siècle dernier, en passant en revue, d'abord, les principales institutions qui s'y rattachent: Académie, Conservatoire, théâtres lyriques, et en rappelant, pour terminer, la personnalité et les œuvres des compositeurs alors en vogue.

* *
*

### L'Académie et le Conservatoire.

Les membres de l'Académie royale des Beaux-Arts étaient alors, pour la section de musique: Halévy, Onslow, Auber, directeur du Conservstoire, Spontini, Adolphe Adam, Carafa de Colobrano, auxquels il faut ajouter les maîtres étrangers les plus célèbres, Rossini et Meyerbeer, «académiciens libres». Tous nous sont connus, et point n'est besoin d'insister sur leurs mérites divers.

Dès le 14 mars, Ledru-Rollin, membre du Gouvernement provisoire et ministre de l'Intérieur, ratifiait l'élection de la commission nommée, au Conservatoire, et dont l'objet était de présenter un rapport «sur les modifications à introduire dans le régime de cet établissement». Elle était composée de:

Auber, directeur, élu par acclamation président de la commission; Halévy, professeur de composition, pour les classes de composition; Lecouppey, professeur d'harmonie, pour les classes d'harmonie; Panseron, professeur de chant, pour les classes de chant; Levasseur, professeur de chant, pour les classes de cette spécialité; Benoist, professeur d'orgue et d'improvisation, pour les classes d'orgue, de piano, de harpe, de clavier; Girard, professeur de violon, pour les classes d'instruments à archet; Meifred, professeur de cor, pour les classes d'instruments à vent; Marmontel, professeur de solfège, pour les classes élémentaires; Bazin, professeur d'harmonie, pour représenter particulièrement les intérêts des professeurs adjoints; Samson, professeur de déclamation, pour les classes de cette spécialité; Provost, professeur de déclamation, pour le comité des études dramatiques; Louis Perrot, membre du comité d'enseignement, pour le comité des études musicales; Réty, caissier, pour le personnel administratif.

1) Etude présentée au Congrès de Londres de la I.M.G. Mai 1911.

La rapport rédigé, au nom de cette commission, par d'Henneville, secrétaire, fut remis au ministre le 16 juillet suivant. Après avoir préconisé les formes que la commission croyait utiles, il concluait, à ce que le budget du Conservatoire fût porté de 155,500 à 179,400 francs[1]).

«Le budget du Conservatoire, porté à 180,000 francs, permettrait de réaliser, à partir du 1er octobre, toutes les améliorations proposées pour le sort des professeurs et de préparer, pour le 1er janvier prochain, l'organisation et la composition du nouveau pensionnat, fondé sur des bases plus larges, et dans de meilleures conditions d'ordre et de discipline.

La commission croit devoir terminer ce rapport par une dernière et pressante considération.

L'extension donnée au Conservatoire, la création de cours pour les classes populaires[2]), l'admissibilité d'un plus grand nombre d'élèves pensionnés, sont les principaux éléments d'augmentation du budget; mais cette question ne fût-elle pas résolue dans un sens favorable, à côté de la faculté de s'agrandir, il y a la nécessité d'exister; or le Conservatoire ne peut vivre dans les conditions actuelles. Depuis six années, le directeur a vainement sollicité des secours pour le mobilier, qui tombe chaque jour en ruines, pour le chauffage insuffisant au nombre croissant des élèves, pour un grand nombre d'articles dont la pénurie met l'école dans une position inférieure à toutes les maisons d'enseignement. Tout ajournement est devenu impossible pour ces besoins criants.

Les traitements des professeurs, qui, jusqu'à présent, étaient, pour ainsi dire, honorifiques, par rapport à leur service, sont, par suite de la crise financière qui éloigne leurs clients et restreint les dépenses de luxe, devenus une ressource dans laquelle ils doivent trouver la vie de leurs familles. Le maintien du budget actuel dans ses limites anciennes aurait de funestes résultats pour les choses et les personnes, pour les travaux, les élèves et les maîtres. Nous vous conjurons, Monsieur le Ministre, d'adopter dans cette crise urgente une mesure prompte et efficace, et propre à ramener cet établissement populaire à l'état florissant que lui assurait sa primitive et glorieuse institution. En lui donnant les moyens de poursuivre son honorable carrière, le gouvernement actuel l'aura véritablement fondé de nouveau, et la reconnaissance publique mettra au rang des protecteurs des arts les hommes d'Etat qui auront attaché leur nom à cette œuvre de rénovation»[3]).

Ledru-Rollin lut-il ce rapport dont il avait sollicité la rédaction? Toujours est-il que le budget du Conservatoire ne fut en rien changé, pour le moment et pendant plusieurs années encore. On ne supprima pas même le poste de sous-bibliothécaire de Berlioz, qui écrivait à Liszt, le 23 juillet:

«En somme, je regrette beaucoup Londres, surtout depuis que je suis ici. J'ai trouvé en arrivant dix drôles réunis en commission au Conservatoire et élaborant un projet contenant entre autres galanteries à mon adresse, la suppression de ma place de Bibliothécaire. Si le ministre approuve, comme il est presque certain, je n'aurai plus rien que de rares feuilletons, que les éditeurs de journaux payent à demi-prix ... quand ils les payent»[4]).

---

1) Ce n'est qu'en 1851 qu'il fut augmenté de 7.000 francs et porté à 162.500.

2) Le chapitre premier du Projet de Réglement élaboré par la Commission, était ainsi conçu:

«Il est ouvert au Conservatoire, le soir, une ou plusieurs classes, destinées aux enfants et adultes des deux sexes, pour l'enseignement simultané et populaire du chant.

«Tout élève de ces classes qui aura été signalé par son professeur comme présentant une aptitude spéciale particulière, pourra être admis dans les classes spéciales du Conservatoire».

3) Ce rapport, imprimé à l'Imprimerie nationale, a été reproduit par M. Constant Pierre dans son grand ouvrage sur le Conservatoire, publié en 1900.

4) *Briefe ... an Liszt*, I.

«Les griefs sont nombreux contre la rue Bergère, écrit un historien du Conservatoire. D'abord, sa moralité est fort suspectée par des esprits sérieux qui réclament le changement des professeurs, l'institution de nombreux surveillants; pour obtenir un établissement où la mère puisse sans danger conduire sa fille, il serait à désirer que chaque élève travaillait dans une cellule.

A côté de ces puritains féroces, des âmes plus libérales démandent simplement qu'on ne continue pas à museler le génie, immortel par son essence même; le Conservatoire a besoin de développements, il faut lui multiplier les subsides, mais diminuer certains traitements.

Pour bien établir la fraternité qui régnera désormais entre les artistes, le gouvernement provisoire décide que la grande salle sera donnée gratuitement à tout musicien qui en fera la demande.

... Réformer partout et quand même; c'est le mot d'ordre de l'année, la marotte des journaux grands ou petits; on vogue en pleine utopie, nul ne peut parler simplement de choses simples. ‚Une vraie république, s'exclame *la France musicale*, déteste les minauderies dans le chant comme dans la société; vous ressemblez à l'heure actuelle à Louis-Philippe la veille de son départ!' — Le Conservatoire a sa place dans les modifications rêvées par le journal, écho de plus d'un écontent; les 12.000 francs du traitement directorial seront rognés d'un sixième; les élèves de composition auront une loge attitrée dans les théâtres subventionnés, comme ils l'ont déjà au troisième Thâtre-Lyrique; enfin les membres du jury seront priés, aux jours de concours, d'être présents dès le début de la séance.

Par décret du 30 avril, le Gouvernement provisoire, considérent que ‚le Conservatoire, par sa destination, se rattache étroitement au théâtre, dont il est, pour ainsi dire, le seuil, arrête qu'il figurera désormais dans les attributions de la librairie et du théâtre'.

Jalouse d'imiter son aînée, la République veut frapper le monde par l'éclat de ses fêtes. Le Champ de Mars voit célèbrer le triomphe de la Concorde (le 21 mai 1848) réunis sur une estrade, le Conservatoire et le Gymnase militaire essaient en vain de faire entendre des morceaux de circonstance» 1).

A la distribution des prix du mois de juillet, Carvalho, le futur directeur du Théâtre-Lyrique, obtenait un accessit de chant. L'Institut donnait le prix de Rome à Duprato, le futur auteur des *Trovatelles*, de *Pâquerette*, de *Salvator Rosa*, de *la Fiancée de Corinthe* (1827—1892).

Les élèves de l'Ecole nationale se faisaient entendre dans différentes solennités publiques, notamment le 24 septembre, dans une grande fête donnée à l'Elysée, «redevenu proprité de tous», au bénéfice de la caisse de secours des Artistes musiciens: sous la direction de Batiste, le Conservatoire était à la tête d'une armée de 300 instrumentistes et 800 choristes. L'hiver suivant, il figurait encore chez le prince-président, puis aux obsèques de Habeneck, chef d'orchestre de la société des Concerts du Conservatoire; dans les ateliers de l'imprimerie Chaix, devant la statue de Gutenberg, etc.

A la fin de 1849, Marrast, président de l'Assemblée nationale, inaugurait ses salons par un concert auquel prenaient part les chœurs et les lauréats de l'année: Mlle Montigny, Balanqué, Meillet, Mlle Decroix, Ribes, Leroy, M. Parès, excellente clarinette, M. Boulu, hautbois au son pur et distingué, et Mlle Dejoly, jeune et jolie pianiste d'un talent remarquable; mais «l'enthousiasme, dit Ad. Adam dans son compte-rendu de cette soirée, a été réservé au jeune Reynier, enfant de treize ans, à l'œil vif et intelligent, qui devient un homme dès qu'il saisit son violon dont il tire les sons à la fois les plus suaves et les plus hardis ...

1) Martinet, *Histoire anecdotique du Conservatoire*, p. 176 et suiv.

«Le premier concert donné par M. Marrast a eu un excellent résultat, dit encore Adam, dont on avait exécuté *la Marche républicaine*, celui d'en faire donner d'autres et de redonner un peu de vie à la musique; j'espère que le second aura des conséquences encore plus fécondes, et qu'au milieu de tant de préoccupations graves et radicales notre art ne sera pas complètement oublié. Je sais que la musique est un art inutile, et voilà précisément ce qui m'inquiète pour son avenir. Mais les fleurs aussi sont inutiles, et pourtant Dieu ne cesse pas de les produire belles et parfumées. Pourquoi la République repousserait-elle ces fleurs? La musique est aux arts utiles ce que les fleurs sont aux fruits, et la République nous permettra de cultiver les unes et les autres»[1].

La Société des Concerts, que Habeneck dirigeait depuis sa fondation, en 1828, avait débuté, le 9 janvier, par un concert à la mémoire de Mendelssohn. Sa seconde séance avait été dirigée par Tilmant; on y avait entendu la première partie des *Ruines d'Athènes* et la *Symphonie héroïque* de Beethoven. Quinze jours plus tard, la Symphonie en *ut* (n° 24) de Haydn, et celle en *fa* de Beethoven, figuraient au programme, et, le 20, quatre jours avant la Révolution, le concert débutait par une ouverture de *Hermann et Varus* de Chélard, pour se terminer par la symphonie en *la*, de Beethoven. On entendait, le même jour, un fragment du premier acte de l'*Alceste* de Gluck, chanté par Mlle Poinsot, MM. Grignon et Battaille.

«La révolution de Février, dit Elwart, fit changer pour la quatrième fois, le titre du Conservatoire, et la grande salle des concerts retentit bientôt d'autres accents que ceux de Polymnie. — Le club Blanqui y tint ses séances pendant plusieurs mois[2])». Cependant, le 5 mars, un «concert extraordinaire» était donné «au profit de blessés» de février. Le programme comprenait: *la Marseillaise*, orchestrée par Gossec; la symphonie en *ut mineur* de Beethoven; «Affranchissons notre patrie», chœur d'*Euryanthe*, de Weber, dont les soli étaient chantés par Gueymard, Balanqué et Génibrel, le *Septuor* de Beethoven, l'un des morceaux favoris du public des concerts; et, pour finir, le chœur de *Judas Macchabée*, de Hændel, *Chantons victoire*, dont les soli étaient confiés à Mlles Grime et Poinsot.

Du 12 mars au 10 avril, la Société donnait ses quatre dernières séances annuelles. Celle du 10 avril fut la dernière que dirigea Habeneck. «Après vingt-un ans de services, dit encore Elwart, il se retira pour goûter un repos qui, malheureusement pour sa famille et ses amis, ne fut pas de longue durée»[3]).

Habeneck mourut, en effet, moins d'un an après avoir pris sa retraite, le 8 février 1849.

* * *

## L'Opéra.

«Il y avait à peine une année que MM. Duponchel et Roqueplan étaient directeurs (de l'Opéra) lorsqu'éclata la révolution de 1848, dit Malliot.

Dans les premiers jours, on acclama la République, les artistes de tout genre se formèrent en corporation, puis en assemblée, en clubs, où l'on discutait les in-

---

1) Ad. Adam, feuilleton de l'*Assemblée nationale*, reproduit dans les *Derniers Souvenirs d'un Musicien*, p. 311 et suiv.

2) *Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire*, p. 241.

3) Empruntons encore cette note à Elwart: «L'hymne de Rouget de Lisle fut orchestré pendant la révolution par Gossec. En 1848, plusieurs compositeurs ont fait le même travail, mais sans conviction, ce qui a conservé à celui de Gossec une supériorité marquée». (*Ibid.*, p. 241, note 2).

térêts de chaque branche artistique. On ne parlait que de réformes, d'améliorations, de progrès; on se réunissait pour faire des démonstrations auprès des membres du gouvernement provisoire[1]), les titres des théâtres étaient changés, on donnait des représentations au bénéfice des blessés de février, on voulait régénérer les masses par le théâtre. L'enseignement d'un grand peuple doit se faire de toutes les manières, ‚par la parole, à la tribune, par la représentation au théâtre!'

Le Conservatoire devait être donné gratuitement aux artistes pour y donner des concerts; même espérance était donnée pour la salle de spectacle du château des Tuileries; une commission était nommée pour examiner les questions relatives aux intérêts de l'art lyrique et dramatique, on voulait fonder dans les Champs-Elysées un Opéra-National pouvant contenir six mille personnes à 2 francs; enfin, le dimanche 2 avril on procédait en grande pompe à la plantation de l'arbre de la Liberté dans la cour de l'Opéra . . .

Au milieu de ces démonstrations plus ou moins enthousiastes, plus ou moins sincères, la politique marchait rapidement et peu à peu elle s'assombrissait. La révolution devenait plus profonde. On ne la voulait pas seulement gouvernementale, mais sociale. Des idées étranges, des utopies extravagantes étaient chaque jour sérieusement émises. Les gens paisibles et craintifs prenaient peur et quittaient Paris. Les théâtres étaient abandonnés, l'enseignement lui-même faisait défaut aux professeurs de musique.

La terrible émeute de juin fit le reste; elle domina toutes les questions, et comme tout le monde, les artistes durent attendre que le sol ébranlé reprît un peu de consistance.

Tous les théâtres de Paris furent fermés pendant plusieurs jours.

Cependant, au mois de juillet, le ministre de l'intérieur présentait à l'Assemblée Nationale un projet de décret portant concession de secours aux divers théâtres. L'assemblée déclara l'urgence pour la proposition, M. Victor Hugo fut chargé de présenter le rapport. Il déclara que la commission avait écarté la question d'art et qu'elle n'avait voulu envisager la demande qu'au point de vue de l'UTILITÉ PUBLIQUE.

Les théâtres de Paris, dit V. Hugo, sont peut-être les rouages principaux de ce mécanisme compliqué qui met en mouvement le luxe de la capitale et les innombrables industries que ce luxe engendre et alimente, mécanisme immense et délicat que les bons gouvernements entretiennent avec soin, qui ne s'arrête jamais sans que la misère en naisse à l'instant même, et qui, s'il venait jamais à se briser, marquerait l'heure fatale où les révolutions sociales succèdent aux révolutions politiques.

Les théâtres de Paris, Messieurs, donnent une notable impulsion à l'industrie parisienne, qui, à son tour, communique la vie à l'industrie des départements. Toutes les branches de commerce recueillent quelque chose du théâtre. Les théâtres de Paris font vivre dix mille familles, trente ou quarante métiers, occupent des centaines d'ouvriers et versent annuellement dans la circulation une somme qui, d'après des chiffres incontestables, ne peut guère être évaluée à moins de vingt ou trente millions.

La clôture des théâtres de Paris est donc une véritable catastrophe commerciale qui a tous les caractères d'une calamité publique. Les faire vivre, c'est vi-

---

1) Voici quelques manifestations de musiciens, dont les journaux de l'époque ont conservé le souvenir: Le célèbre violoniste Ole Bull était à la tête de la députation norvégienne qui fut envoyée à la Chambre des Députés. Kriegelstein, Érard et Pape, facteurs de pianos, furent de même députés auprès du gouvernement. Musard, le célèbre directeur des bals Musard, qui était adjoint au maire d'Auteuil, envoyait une circulaire à tous les musiciens du département de la Seine. Panseron adressait au gouvernement, comme d'un patriotique, le tiers de son traitement de professeur au Conservatoire. L'éditeur Brandus, donnait une semaine de vente dans ses magasins, aux souscriptions pour les victimes de Février . . .

vifier toute la capitale. Vous avez accordé, il y a peu de jours, cinq millions à l'industrie du bâtiment, accorder aujourd'hui un subside aux théâtres, c'est appliquer le même principe, c'est pourvoir aux mêmes nécessités politiques. Si vous refusiez aujourd'hui ces 600,000 frans à une industrie utile, vous auriez dans un mois plusieurs millions à ajouter à vos aumônes[1]».

L'Assemblée nationale approuva cette éloquente démonstration de l'utilité des théâtres, et rendit un décret ouvrant un crédit de 680,000 francs à répartir entre les différents théâtres de Paris, non sans prélever une somme de 5,000 fr. pour une inspection générale des théâtres. Le 29 octobre, un arrêté institua une commission permanente.

L'Opéra, devenu Théâtre de la Nation, reçut, pour sa part 170,000 francs, et l'Opéra-Comique, 80,000.

Au moment de la révolution, sa troupe se composait essentiellement de: Duprez, Baroilhet, Gardoni, M^mes^ Stoltz, Nau, Dobré; Corally et Mazilier, pour la chorégraphie. Les chefs d'orchestre étaient Girard, qui avait succédé à Habeneck depuis un an environ, et Battu.

Depuis deux ans exactement, depuis la première représentation de *Lucie de Lammermoor*, de Donizetti (livret français de Alphonse Royer et Gustave Waëz) donnée le 20 février 1846, l'Opéra avait joué une dizaine de pièces dont aucune n'avait tenu bien longtemps l'affiche; la plus heureuse avait été *Jérusalem*, de Verdi, Royer et Waëz, jouée le 26 novembre 1847, et qui devait s'arrêter après trente-trois représentations. Le 6 février, il reprenait *Robert-le-Diable*, et huit jours avant la révolution de Février, le mercredi 16, il donnait pour la première fois *Grisélidis* ou *les Cinq Sens*, ballet-pantomime en trois actes et cinq tableaux de Adolphe Adam, livret de Dumanoir, chorégraphie de Mazilier. Malgré le talent de Carlotta Grisi, qui dansait, au second tableau, — l'*Ouïe*, — un »duo« avec une voix dans la coulisse, *Grisélidis* ne dépassa pas la quatorzième. Le 22, ce ballet faisait spectacle avec *la Bouquetière*, opéra en un acte de Adam et Hippolyte Lucas. Le théâtre ferma jusqu'au lundi 28. Ce soir là, le «Théâtre de la Nation» donna

---

1) Malliot, *La Musique au Théâtre*, p. 96 et suiv. Le décret, présenté par le citoyen Sénard, ministre de l'intérieur, à la séance du 11 juillet (trois semaines à peine après les événements des 23 juin et jours suivants), fut renvoyé d'urgence, le jour même, au comité de l'intérieur. Victor Hugo fut chargé du rapport, qui fut discuté et adopté séance tanante, le 17 (*Moniteur* des 12 et 18 juillet). La distribution des secours ainsi votés devait être faite de quinzaine en quinzaine, par cinquièmes égaux et jusqu'au 1^er^ octobre.

Dans son opuscule intitulé *Art et Révolution*, Richard Wagner a fait, en ces termes, allusion au décret du 17 juillet:

«A Paris, la Révolution de février détourna l'attention publique des théâtres, et beaucoup d'entre eux menacèrent ruine. Après les journées de Juin, Cavaignac (*sic!*), chargé du maintien de l'ordre de choses existant, vint à leur secours et réclama des subsides pour conserver leur existence. Pourquoi? Parce que la *famine, le prolétariat* seraient augmentés par la ruine des théâtres. Voilà donc le seul intérêt que l'Etat prenne au Théâtre! Il voit en lui l'établissement industriel; et, accessoirement aussi, un déritatif énervant l'esprit, absorbant le mouvement souverain contre l'agitation menaçante de l'intelligence humaine échauffée qui dans sa plus profonde tristesse, couve les moyens par lesquels la nature humaine déshonorée reviendra à celle, fût-ce aux dépens de l'existence de nos — institutions théâtrales, si conformes à leur but!

Eh! bien, voilà qui est honnêtement dit, et l'on peut rapprocher de la franchise de cette déclaration les plaintes de nos artistes modernes et leur haine de la Révolution. Mais qu'est-ce que l'*Art* a de commun avec ces soucis et ces plaintes?» (*Gesammelte Schriften*, III, p. 23).

l'opéra révolutionnaire de 1830, dont la popularité n'était pas encore éteinte: *la Muette de Portici* d'Auber. Dans un entr'acte, Duprez, Masaniello acclamé, chanta *la Marseillaise*. Puis on reprit le répertoire courant: le 1er mars, *Grisélidis* et *la Bouquetière*; le 3, *Jérusalem*; le 6, *Robert-le-Diable*; et le 8, la 90e de *la Favorite*.

Le dimanche et le mardi gras, 5 et 7 mars, à 11 1/2 du soir, on dansa: Musard dirigeait, comme les autres années, deux bals masqués très suivis.

Outre *la Marseillaise*, l'Opéra faisait chanter un chant patriotique, *le Réveil de Paris*, dont Félix Pyat se défendit d'avoir fait les paroles, et dont les auteurs étaient Hippolyte Lucas et le musicien Vogel, «qui a déjà fait ses preuves en ce genre», disait la *Gazette musicale* 1).

Mais le Théâtre de la Nation voulait donner une autre preuve de son civisme, et le dimanche 2 avril, «la plantation d'un arbre de la Liberté dans la cour du théâtre donnent sur la rue Grange-Batelière» était, au dire de *la Gazette*, «l'occasion d'une cérémonie imposante par le concours que la religion et les arts lui ont prêté, non moins que par la présence de MM. Ledru-Rollin, ministre de l'Intérieur, Caussidière, préfet de police; Etienne Arago, directeur général des postes; Garraud, directeur des Beaux-Arts. La cour était ornée de trophées d'armes, et sur des estrades dressées à l'entour siégeaient l'orchestre et les artistes. La garde nationale, un détachement de la garde urbaine à cheval, de la garde républicaine de l'Hôtel-de-Ville, et une foule considérable occupaient les abords de l'Opéra. Après l'exécution de *la Marseillaise*, des discours ont été pronocés par MM. Morel, curé de Saint-Roch, Ledru-Rollin, Duponchel et Caussidière.

«M. Ledru-Rollin, s'est surtout attaché à ce qui devait le plus intéresser l'auditoire, à la question de l'art et des artistes; il en a parlé avec chaleur, avec enthousiasme et comme s'il eût été artiste lui-même. Il a énuméré les titres de gloire de l'Opéra, rappelé les grands effets produits par ses chanteurs, par ses chefs-d'œuvre: il a cité *la Muette de Portici*, *Guillaume Tell*, *Robert-le-Diable*, *la Juive*, *les Huguenots*, et annoncé la venue de ce *Prophète*, véritable Messie, qui doit relever la fortune du théâtre, en appelant la France et l'Europe à Paris. Cette éloquente allocution ne pouvait manquer d'exciter les sympathies générales, et nous ne doutons pas que l'illustre compositeur, qui assistait à la cérémonie, n'en ait été profondément touché 2)».

Dans le dernier volume de l'*Histoire par le Théâtre*, Théodore Muret a rapporté le discours prononcé par le curé de Saint-Roch, qui, en effet, «ne se tirait pas mal des difficultés de son rôle, et conciliait assez adroitement le profane et le sacré»:

«Citoyens, s'écriait l'abbé Morel, le drapeau de Jésus-Christ, l'étendard de la croix n'a-t-il pas sujet de s'étonner de se trouver ici? Non, car c'est la maison de l'harmonie. Eh! bien, Dieu est l'harmonie, il est le père de toutes les harmonies.»

Puis, ayant développé ce thême en périodes sonores, suivant toutes les

1) *Gazette musicale*, 5 mars 1848. *Le Réveil de Paris* fut chanté pour la première fois le 1er mars. «Tous les théâtres sont rouverts, dit l'*Entr'acte* du 2, et le plus grand ordre règne partout. Les chants nationaux y sont accueillis avec enthousiasme. On exécute au Théâtre de la Nation (Opéra) un nouveau chant patriotique dont la musique est de M. Vogel. Un journal en avait attribué les paroles à M. Félix Pyat, qui a prié le rédacteur de rectifier le fait.

«Je ne suis point, dit-il, l'auteur de cette composition, et j'en dois laisser l'honneur à qui de droit».

2) *Gazette musicale*, 9 avril 1848.

règles de la rhétorique de la chaire, le digne curé de Saint-Roch concluait par cette péroraison:

«Voyez, voyez donc l'harmonie aujourd'hui de tout le peuple français, du peuple de Paris surtout, par l'accord, par l'union fraternelle du peuple et du clergé!

Donc, ô harmonie des voix, des cœurs, des institutions des peuples, croissez, affermissez-vous sous l'étendard pacifique de Jésus-Christ, qui brille au soleil de la superbe cité et sous le drapeau tout étincelant de ses victoires anciennes et nouvelles! Croix de Jésus-Christ, drapeau français, arbre, symbole de la liberté, nous vous saluons! Soyez les ailes protectrices sous lesquelles le peuple français sera le peuple de frères dont il est dit dans les Écritures: ‚La multitude immense des croyants n'était qu'un cœur et qu'une âme!'

O belle, ô divine harmonie, grandis, fortifie-toi dans la maison, et, si je puis dire ainsi, au milieu des cieux de l'harmonie!»

«En résumé, ajoute Th. Muret, mieux valut certainement, pour la religion et l'Eglise, la présence du clergé de Saint-Roch dans la cour de l'Opéra, que le refus fait autrefois, à Saint-Roch même, d'enterrer Mlle Chameroy, la danseuse, et Mlle Raucourt, la tragédienne. Dans cette dernière circonstance, l'émotion violente, près de tourner en véritable émeute, ne fut calmée que par la sagesse de Louis XVIII, qui envoya un prêtre de sa maison pour célébrer le service. En 1848, un refus de bénir l'arbre de la Liberté dans la cour de l'Opéra aurait pu avoir des suites très-fâcheuses, au lieu que tout se passa le mieux du monde»[1]).

Un journal humoristique, *le Tintamare*, parlait en termes moins graves le même jour que la *Gazette musicale*, de la cérémonie de la semaine précédente:

«Or, dimanche dernier vers trois heures, écrivait-il, la fièvre arboricole gagna subitement la rue Grange-Batelière, et se communiqua à tout le personnel de l'Opéra. Le Théâtre de la Nation voulut avoir son peuplier. Ce caprice de haute futaie a été immédiatement satisfait. On lui a apporté un magnifique sapin entouré de rubans tricolores et d'inscriptions républicaines. Ce hêtre a été planté dans la cour de l'ex-académie royale, en présence de MM. Ledru-Rollin et Caussidière. Orchestre, chœurs, solos, hymnes patriotiques, drapeaux, fleurs, garde nationale, bénédictions du clergé, harangues officielles, rien ne manquait à cette cérémonie nationale, musicale et arboricole»[2]).

Bien que, au dire de Charles de Boigne, «l'Opéra n'eut pas trop à se plaindre de la République», car «les différents ministres, Ledru-Rollin, Recurt, Senart, Léon Faucher, le protégèrent efficacement»[3]), il lui fallut encore attendre un an avant qu'une nouveauté, promise depuis dix ans, *le Prophète* de Meyerbeer, vînt ramener un peu de prospérité rue Le Peletier. Deux opéras, *l'Apparition*, de Benoist et Germain Delavigne; *Jeanne la Folle*, de Clapisson et Scribe; deux ballets-pantomimes: *Nisida ou les Amazones des Açores*, de Benoist et Deligny, *la Vivandière*, de Pugni et Saint-Léon; un «mystère» en deux parties, *l'Eden*, de Félicien David et Méry; un ballet fantastique, *le Violon du Diable*, de Pugni et Saint-Léon, s'y succédèrent avec des fortunes diverses, mais sans qu'aucune de ces œuvres ait laissé de traces durables. Seule, *la Vivandière* resta au répertoire jusqu'en 1864.

Avec *le Prophète*, joué pour la première fois le 16 avril 1849, interprété par Mmes Pauline Viardot et Castellan; Roger et Levasseur, les directeurs de l'Opéra trouvaient un succès certain qui se traduisit, en deux ans, par

1) Th. Muret, *L'Histoire par le Théâtre* (Paris, 1865), III, p. 313—315.
2) *Le Tintamare*, 9 avril 1848.
3) Charles de Boigne, *Petits Mémoires de l'Opéra* (Paris, 1857), p. 338.

quatre-vingt-dix représentations. Le célèbre Roger, enlevé à l'Opéra-Comique sur la demande de Meyerbeer, commença, par le rôle du *Prophète* une carrière glorieuse qui devait être malheureusement interrompue, dès 1854. Il succédait sans interrègne, à Duprez, dont l'engagement finissait en mars 1848. Quant au rôle de Fides, il fut créé de façon inoubliable par Mme Pauline Viardot-Garcia.

* * *

## Le Théâtre-Italien.

Il y a peu de choses à dire du Théâtre-Italien, à cette époque.

Installé depuis 1841 dans la salle Ventadour, il était alors dirigé par Vatel, qui comptait dans sa troupe des artistes tels que Lablache, Ronconi, Mario, Tagliafico, Mmes Grisi, Persiani, les sœurs Brambilla, et surtout l'Alboni, qui faisait alors fureur. Mais, on pouvait déjà lui faire les reproches que lui adressera cinq ans plus tard Paul Duprat:

«Quelle que soit l'admiration du public pour Cimarosa, Paisiello, Rossini, Donizetti et Bellini, il ne saurait se laisser plus longtemps bercer par les ouvrages de ces maîtres. Voici bientôt un demi-siècle que leurs noms sont stéréotypés sur les affiches du Théâtre-Italien. Il y a aujourd'hui une étoile nouvelle qui éclaire seule Italie, et dont les rayonnements s'étendant sur toutes les scènes de l'Europe; cette étoile s'appelle Verdi ... Il est temps que Paris suive le mouvement de progrès donné par l'Italie».

En 1848, Verdi n'était guère connu à Paris que par l'opéra de *Jérusalem* (*I Lombardi* en italien), représenté à l'Opéra l'année précédente. Et il devait encore s'écouler plus de huit ans avant qu'*Il Trovatore* parût à Ventadour (6 décembre 1856), succédant d'ailleurs aux *Vêpres siciliennes*, dont l'Opéra avait spécialement commandé la partition au maëstro, pour l'année de l'Exposition universelle (première représentation, le 13 juin 1855).

Les Italiens jouaient chaque année, du 1er octobre au 31 mars, les mardi, jeudi et samedi de chaque semaine. Ils fermèrent comme les autres théâtres, lors des journées de février. Le 23, on avait donné *Semiramide*; on rouvrit le 1er avec *I Puritani*, joués au profit des blessés et repris le lendemain. Le 4, *la Norma* tenait l'affiche. Dans les entr'actes, Lablache et Taglioni interprétaient *la Marseillaise* et des chants nationaux.

Le 20, eut lieu une représentation au bénéfice de Mlle Grisi, et le vendredi 31, on clôtura avec *Otello*. Peu de jours après, Vatel céda son privilège à Dupin. Celui-ci se trouva, à la réouverture d'octobre, aux prises avec de telles difficultés, qu'il dut donner sa démission dès la fin de novembre, après avoir fait connaître à son public, devenu rare, une petite œuvre de Rossini, *Andemo a Parigi*. Mais cela ne suffisait pas, pour le moment, à ramener les spectateurs salle Ventadour, où les événements politiques faisaient le vide plus que dans les autres spectacles lyriques.

* * *

## L'Opéra-Comique.

L'Opéra-Comique traversait, lui aussi, une période que ses historiens, ont justement qualifiée de «critique». Dirigé par Basset, depuis le 1er mai 1845, l'année 1846 s'était soldée avec une recette de 826,615 fr. 95, et l'année 1847 avec un peu moins de 649,000 francs. *Haydée ou le Secret*, d'Auber

et Scribe, venait d'être représenté pour la première fois (le 28 décembre 1847), et l'année fatale s'annonçait sous d'assez heureux auspices, puisque le mois de janvier, grâce en grande partie à l'œuvre nouvelle, produisait une recette totale de 93,788 fr. 15. Le 9 février, on donnait la première de *la Nuit de Noël*, de Reber et Scribe, dont la partition parut trop «sérieuse» aux contemporains. Le 21, c'était une autre première, celle de *Gilles raviseur*, de Grisar et Sauvage qui, à la veille de la Révolution, commençait une carrière plus heureuse que la partition de Reber (celle-ci n'eut que 16 représentations en 1848, tandis que *Gilles* atteignit la 39e).

Mais les événements politiques faisaient baisser les recettes, le 20, à 2,244 fr., avec *Fra Diavolo* et *le Domino noir*, et, le 28, jour de la réouverture, à 974 francs, même avec *Haydée* (au lieu de 3,599 à sa représentation précédente); *Le Rêveur éveillé*, de Mlle Duval et Leprevost, donné le 21 mars, fut la dernière nouveauté de la direction Basset. De 3,092 fr. 93, moyenne journalière de janvier, les recettes tombèrent à 1,031,45 en mars, à 677,30 en avril[1]). Le 30, l'Opéra-Comique fermait ses portes, et le ministre Ledru-Rollin transférait le privilège à Emile Perrin, «homme dont l'habileté encore inconnue ne tarda pas à se révéler»[2]), et qui devait, par la suite, prendre successivement la direction de l'Opéra et du Théâtre-Français. Perrin rouvrit le théâtre le 17 mai et reprit avec succès *les Rendez-vous bourgeois*, *Fiorella*, *la Fille du Régiment*, tout en continuant de profiter du succès d'*Haydée*. Après une nouvelle clôture de quatre semaines, Perrin rouvrait définitivement le théâtre. «Cette fois, la barque entrait au port; l'orage était calmé, et la fortune de la salle Favart, un instant compromise, allait être rétablie et assurée par l'activité de son directeur»[3]). Les recettes remontaient régulièrement à partir de juillet (5,399 fr.), atteignent en décembre le chiffre respectable de 76,543,61, grâce à la récente création du *Val d'Andorre* de Halévy et Saint-Georges (11 novembre). *Le Caïd*, d'Ambroise Thomas et Sauvage, joué un an après *Haydée* (3 janvier 1849), ne fit que continuer l'ère de succès inaugurée avec le chef-d'œuvre d'Auber.

Comme l'Opéra, l'Opéra-Comique eut son arbre de la Liberté, en avril 1848, mais ce fut devant sa façade, sur la place Favart, et dans de tout autres circonstances, qu'il fut planté.

*Le Tintamare* raconte ainsi la cérémonie de la place Favart:

«OPERA-COMIQUE. — La salle est presque déserte. L'autre soir, quelques planteurs d'arbres de la Liberté se sont introduits dans le théâtre et ont exigé que l'orchestre en masse vint consacrer par une musique vive et animée la plantation d'un arbre au milieu de la place Favart. Sur l'observation du chef d'orchestre que ses musiciens se devaient au public, des menaces auraient, dit-on, été faites par les délégués des reboiseurs et force est restée à la loi».

Comme sur les autres scènes, on entendit, salle Favart, les «chants nationaux», et notamment *la Marseillaise*, qu'interprétait Hermann-Léon. La réouverture, le 27 février, s'était faite avec *Haydée* (14e représentation), qui tint l'affiche le lendemain, le 1er, le 3, le 7 mars, etc. Les autres jours, on jouait *Gilles le Ravisseur* et *la Nuit de Noël*.

* * *

---

1) A. Soubies et Ch. Malherbe, *Hist. de l'Opéra-Comique*, I, p. 166 et suiv. Cf. A. Soubies, *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en une page*.
2) Malliot, *La Musique au Théâtre*, p. 156—157.
3) Malherbe et Soubies, *op. cit.*

### L'Opéra-National (Théâtre Lyrique).

A l'autre bout de Paris, sur le boulevard du Temple, où se trouvaient groupés, depuis plus d'un demi-siècle, la plupart des théâtres populaires de la capitale, le Théâtre-Lyrique, fondé par Adolphe Adam, avait ouvert ses portes le 15 novembre précédent, par un prologue d'ouverture, *les Premiers Pas ou les deux Génies*, musique de Auber, Halévy, Caraffa et Adam; et *Gastibelza*, drame lyrique de Dennery et Cormon, musique d'Aimé Maillart.

Depuis 1807, date du décret napoléonien réduisant à deux les théâtres de musique, diverses tentatives avaient été faites pour l'établissement d'un troisième théâtre lyrique: en 1820, au Gymnase, les élèves du Conservatoire, disait le privilège octroyé à ce théâtre, devaient s'exercer «sans prétention». On reprit ainsi l'*Epreuve villageoise* et *la Maison en loterie*, de l'ancien répertoire.

En 1824, l'Odéon, sous la direction Bernard, devint théâtre lyrique jusqu'en 1829. On y donna surtout des œuvres étrangères: *le Barbier*, *la Pie voleuse* de Rossini *Otello*; *Margherita d'Anjou*, de Meyerbeer; *le Sacrifice interrompu*, de Winter; *les Noces de Figaro*, *Don Juan*, de Mozart, *la Forêt de Sénart*, où l'«arrangeur» Castil-Blaze avait fait de larges emprunts à l'*Euryanthe* de Weber, et *Robin des Bois*, qui prétendait faire connaître *le Freyschütz* aux Parisiens. Trois ans plus tard, c'était le Théâtre des Nouveautés de la place de la Bourse, qui grâce à Blangini, protégé par la duchesse de Berry, obtenait la permission de donner des ouvrages lyriques. On y chanta donc un *Faust* de Théaulon et Gondolier, musique de Béancourt, *le Coureur de Veuves* de Blangini, *l'Italienne à Alger* de Rossini, et notamment, sept ouvrages d'Adolphe Adam. Le théâtre lyrique des Nouveautés s'éteignit en 1831.

Une quatrième tentative fut faite en 1838, dans la salle Ventadour (futur Théâtre-Italien). Le 8 novembre, sous la direction d'Anténor Joly s'ouvrait le théâtre de la Renaissance. C'était un «débouché» pour les jeunes compositeurs. Mais, comme pour les Nouveautés, les théâtres royaux (Opéra et Opéra-Comique) par leurs tracasseries, entravèrent la marche de l'affaire, qui n'était déjà pas des plus prospères: même, en juillet 1838, après l'incendie de la salle Favart, l'Opéra-Comique avait demandé à quitter les Nouveautés pour Ventadour; mais la loi du 7 août 1839 lui accorda le théâtre reconstruit.

On répétait alors, salle Ventadour, la *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, qui fut donnée le 6 août: seul ouvrage qui soit resté de l'ancienne Renaissance. Ce théâtre ferma bientôt ses portes, le 16 mai 1841. Anténor Joly, malgré ses efforts, ne put relever l'entreprise. Peut-être, s'il y eût réussi, aurait-il donné la représentation, en français, de *la Défense d'aimer* de Richard Wagner, que Meyerbeer avait recommandé au directeur de la Renaissance?

«La Renaissance venait à peine de fermer, dit Malliot, que déjà on s'agitait pour arriver à un résultat favorable. Des hommes de lettres, des musiciens nommaient une commission qui, le 14 mai 1842, présentait à M. le ministre de l'intérieur un mémoire pour réclamer l'ouverture d'un troisième théâtre lyrique, qu'on avait le projet d'installer dans la salle du Gymnase-Musical, boulevard Bonne-Nouvelle» [1]). Un journal de musique, *la France*

1) Malliot, *La Musique au théâtre*, p. 192.

*musicale*, organe des Escudier, éditeurs d'œuvres italiennes, critiqua assez violemment les termes de la petition signée de Adam, Berlioz, Panseron, Thomas, Leborne, Batton, Boisselot, Elwart, Bousquet, Besozzi, Boulanger, Deslioux, Paris, Halévy, presque tous anciens prix de Rome.

«Vous demandez une nouvelle scène et vous n'avez pas de compositeurs! s'écriait Escudier. Quel homme assez inepte osera donc se mettre à la tête d'un pareil projet?» Adam répondit, le 5 juillet à Escudier que la création d'une troisième scène lyrique assurerait l'existence des théâtres des départements, l'avenir de l'art musical et des compositeurs «et augmenterait» par une heureuse concurrence, la prospérité des théâtres rivaux. La commission des théâtres royaux, réunie le 28 octobre, n'accorda pas cependant, l'autorisation sollicitée.

Deux ans plus tard, un groupe de compositeurs, tous grands prix de Rome, renouvelait la tentative, sans plus de succès. Sur ces entrefaites, Adolphe Adam s'étant fâché avec le directeur de l'Opéra-Comique, Basset, eut l'idée d'exploiter lui-même ses œuvres. Dans une lettre du 23 mars 1846, à Spiker, il parle pour la première fois de «l'érection d'un nouveau théâtre lyrique, qui est demandé depuis si longtemps. A. Dumas a obtenu le privilège d'un nouveau théâtre de drame, qui va se bâtir boulevard du Temple. Comme il exploitera le même genre que la Gaité, l'Ambigu et la Porte-Saint-Martin, l'un de ces théâtres, alarmé de cette circonstance nouvelle, renoncerait au genre qu'il exploite pour adopter celui de l'Opéra. Je crois qu'une telle entreprise aurait la plus grande chance de succès dans un quartier populeux et je ne suis pas éloigné de me charger d'une partie de cette affaire». Après des pourparlers qui durèrent jusqu'à la fin de l'année, la salle du Cirque Olympique, boulevard du Temple, était achetée 1,400,000 fr. Adam pensait l'inaugurer au mois de septembre suivant. Mais les plus douloureuses épreuves l'attendaient encore:

«Pour obtenir le privilège d'un troisième théâtre, écrit-il le 21 février 1847, j'ai été obligé de donner une somme de 100,000 francs. — Moi et Chérie (actrice avec laquelle Adam vivait à cette époque) nous n'en possédions que 60: il a fallu faire des billets pour les 40,000 qui restaient. J'espérais rentrer dans cette somme avant l'époque de l'échéance de ces billets, et le contraire est arrivé ... Tu juges dans quelle position je me trouve: je ne suis plus un chercheur de mélodies, je suis un chercheur d'argent ... Je perds la tête quand je pense à cela»[1]).

Quinze jours plus tard, le 8 avril, Adam mandait à son correspondant:

«Mon théâtre ouvrira au mois de septembre. Grâce à la bienveillance de quelques amis je me suis tiré d'affaire pour ce que je devais, mais je suis ruiné et j'ai à recommencer toute ma fortune. Il me restera au moins la consolation d'avoir créé une chose grande et belle, l'opéra du peuple, ce qui manquait en France et ce qui ne peut manquer d'avoir une influence morale très sensible sur notre population. Seulement, j'aurai payé cet honneur un peu cher». — «J'ai eu le malheur d'avoir une grande et généreuse pensée, ajoute-t-il un mois plus tard, le 4 mai: — j'ai cru qu'il serait beau d'élever un théâtre lyrique pour le peuple, de donner le goût et les plaisirs de la musique au peuple, qu'on abrutit par des spectacles indignes de lui. Cette idée me poursuivait depuis dix ans. Pour me la laisser accomplir, on a exigé que je fisse le sacrifice d'une somme de cent mille francs. Je n'en possédais que soixante; c'était le fruit de vingt ans de travaux, l'avenir de mes enfants, la ressource de celle qui partage ma vie: je n'hésitai pas

---

1) Les lettres d'Adam à Spiker ont été publiées dans la *Revue de Paris*, en août et septembre 1903.

à les donner, et je m'engageai pour les quarante mille autres, certain de retrouver cette somme en peu de temps. Mais la crise commerciale qui nous afflige en ce moment et que personne ne prévoyait est arrivée, les capitaux sont devenus rares, mon affaire a été reculée d'un an: pendant ce temps là, les échéances sont arrivées. Je n'ai plus rien, et je dois quarante mille francs, pour lesquels on ne me laisse pas un instant de repos. D'ici à un an, je rentrerai certainement dans cette somme; mais, d'ici là, que deviendrai-je? Tiens, je n'y veux pas penser; et je te demande pardon encore une fois de t'avoir ennuyé de mes chagrins» [1]).

Un nouvel emprunt de 500,000 francs permettait au fondateur du Théâtre Lyrique d'ouvrir le 15 novembre. Mais il avait 600,000 francs de dettes.

«Tu vois qu'il nous faut bien du temps et bien du bonheur, écrit-il le 20 octobre, pour réaliser 600,000 francs de bénéfice; mais, si j'y arrive, j'aurai du moins la gloire d'avoir fait une grande chose en France, d'avoir mis la musique à la portée des classes populaires, comme cela existe partout en Allemagne. L'Opéra-National sera à Paris ce qu'était à Berlin le théâtre de la Koenigstadt, lorsqu'on y jouait des opéras allemands».

Les «premiers pas» du Théâtre-National faisaient présager une heureuse fortune. Le lendemain de *Gastibelza*, Adam avait repris *Aline, reine de Golconde*, de Berton, qu'il avait ré-orchestrée. La semaine suivante, c'était une œuvre nouvelle d'Adam lui-même, *Une bonne fortune*, un acte qui datait de 1834 [2]). «Rossini a bien voulu me dire que c'était le seul opéra-bouffe qu'il connût en France, écrit le compositeur. La pièce a fait grand plaisir. Je remonte en même temps *Félix*, de Monsigny, que j'ai ré-instrumenté, puis *le Brasseur de Preston*. Je donnerai ensuite un ouvrage en trois actes d'Adrien Boieldieu» (5 décembre 1847).

Ce programme fut suivi presque exactement: la pièce d'Adrien Boieldieu fut remplacée, le 30 janvier, par un acte de Scard, *la Tête de Méduse*.

Après tant de difficultés surmontées, le directeur-compositeur pouvait se croire enfin sur la route du succès, lorsqu'éclata la Révolution. Le Théâtre lyrique, sacrifiant à l'actualité, ne se contenta pas des chants patriotiques à l'ordre du jour, il fit faire par Brisebarre, Saint-Yves, et les compositeurs Pilati et Eugène Gautier, un à-propos en deux tableaux, *les Barricades de 1848*, qui fut joué dès le 5 mars. Théodore Muret, dans son *Histoire par le Théâtre*, analyse ainsi cette pièce dont les journaux parlèrent à peine:

«Un demeurant de la première révolution, personnifiait 1789; son fils était un homme de 1830, et son petit-fils, gamin de la nouvelle génération, représentait le 24 février. Comme en 1830, l'élève de l'Ecole Polytechnique avait là son rôle; gardes nationaux et ouvriers étaient à l'œuvre de concert; les femmes faisaient de la charpie pour les blessés; un sergent de la ligne refusait de tirer sur le peuple; et dans le second tableau, le trône était brûlé, comme il le fut en effet sur la place de la Bastille. Mais au moins, si dans ces quelques scènes la victoire

---

1) Adam a fait à peu près le même récit dans ses *Souvenirs*. «Qu'on le remarque! écrit avec raison Malliot. Cette situation était faite à Adam pour des obligations souscrites à un homme qui n'avait rien donné en échange, mais qui, exploitant, à leur insu, nous aimons à le croire, le crédit de protecteurs influents, avait spéculé sur l'espérance d'un privilège pour rançonner un artiste de talent. Ad. Adam n'a cependant aucune parole amère contre celui qui le poursuit avec tant de rigueur; il ne le nomme même pas». (*La Musique au Théâtre*, p. 199.) Adam a observé d'ailleurs la même discrétion dans ses lettres intimes à son ami Spiker.

2) Cette opérette avait été jouée deux ans auparavant sur le théâtre de Montmartre.

populaire fut chantée, ce fut sans invectives brutales, comme on a le regret d'en trouver dans le répertoire de Juillet»[1]).

La veille de la représentation, qui n'eut guère de lendemains, Adam s'adressait à son «excellent ami» Spiker:

«Je t'écris dans de bien tristes circonstances: je n'ai pas besoin de t'entretenir des événements politiques que l'Europe attentive suit dans toutes leurs phases: je ne te parlerai que de moi, qui suis perdu et ruiné à jamais par suite de la crise qui se prépare.

Déjà, quinze jours avant la révolution, un notaire avait emporté à Mme Couraud (mère de Chérie Couraud) les quelques ressources qui lui restaient en dehors du théâtre où notre fortune était engagée. Aujourd'hui l'existence de ce théâtre n'est plus possible: le public les a tous abandonnés, et le nôtre, qui ne faisait qu'ouvrir, n'avait pu faire d'économies et se préparer des ressources pour un moment de crise que personne ne pouvait prévoir; notre faillite est imminente et ne sera pas la seule. L'Opéra-Comique a déclaré tous ses engagements résiliés, et l'Opéra ne peut plus tenir les siens.

J'ai donné, il y a peu de temps, un ballet, *Grisélidis*, qui a eu un grand succès: on l'avait joué trois fois avant la révolution, devant une salle comble[2]), et la quatrième a eu lieu devant une salle vide. Je devais encore 40,000 francs sur les 100,000 que m'avait coûté mon privilège et mes droits d'auteur sont engagés jusqu'à paiement de cette somme: je n'ai donc pas plus de ressources dans l'avenir que dans le passé et dans le présent».

Un nouveau malheur venait fondre sur l'infortuné Adam: le 7 avril, son père Louis Adam, professeur de piano au Conservatoire, mourait, dans sa quatre-vingt-dixième année «sans maladie et presque sans souffrance».... «Il recevait, dit Adam à Spiker, une pension de deux mille francs du gouvernement pour avoir été professeur pendant quarante-sept ans. Je vais tâcher, mais j'aurai bien de la peine, d'en faire reverser une partie sur ma mère, à qui il ne reste aucune ressource». Puis, parlant de la vie artistique:

«Tu ne peux te figurer la tristesse de Paris: les théâtres sont déserts et vont fermer les uns après les autres; enfin, mon bon ami, il ne nous reste que l'espérance, mais celle de la tranquillité et du retour de l'ordre me semble si éloignée que ne puis l'entrevoir.

Mon théâtre est fermé: les acteurs parlent de se réunir et de rouvrir en société, mais je doute qu'ils y parviennent. — L'Opéra-Comique fermera sans doute cette semaine; — l'Opéra est aux abois, le Théâtre-Français a seul fait quelque recettes, grâce à *la Marseillaise* admirablement interprétée par mademoiselle Rachel, dit-on, mais je ne l'ai pas vue».

---

1) Th. Muret, *l'Histoire par le Théâtre*, III, p. 298.

2) «Elle la joua, dit Muret, autant qu'elle la chanta, dans cette espèce de mélopée qu'animait l'expression la plus énergique de la pantomime et de la physionomie. Tout était savamment combiné: le geste qui brandissait le drapeau tricolore, sur lequel ressortait la blanche robe de la Liberté antique, le regard d'où jaillissait l'éclair la dernière strophe dite et mimée à genoux, avec le drapeau pressé sur le cœur, et les trois couleurs où s'enveloppait à demi la Révolution ainsi personnifiée. Peut-être la célèbre tragédienne poussait-elle trop loin l'énergie de l'énergie de l'action et des traits; peut-être faisait-elle songer à une Euménide furieuse plutôt qu'au génie du patriotisme appelant les citoyens à la défense nationale; mais l'effet fut puissant, irrésistible. Pendant tout le mois de mars et ceux d'avril et de mai, deux ou trois fois par semaine, *la Marseillaise* chantée par Mlle Rachel, à la suite d'un de ses rôles tragiques, fut un excellent élément de recettes. Le Théâtre de la République (la Comédie Française avait repris ce nom en même temps que celui de *Théâtre de la Nation* était donné à l'Opéra), eut à se féliciter de son partage, au milieu du désarroi général des spectacles». (Muret, *l'Hist. par le Théâtre*, III, p. 305).

La situation, ainsi présentée, n'était que trop véridique, et si les deux grands théâtres lyriques officiels subsistèrent, ce fut grâce à la subvention extraordinaire qui leur fut votée trois mois plus tard, comme il a été dit tout à l'heure. Quant à l'Opéra National d'Adam, dont les débuts avaient été si difficiles, il était destiné à disparaître dans la tourmente. Lorsque la révolution vint lui donner le coup de grâce, il encaissait de fort bonnes recettes avec *Gastibelza*, et se préparait à donner *les Monténégrins* de Limnander et *la Butte des Moulins* d'Adrien Boieldieu (le fils). Après cent-douze jours d'existence, il dut fermer ses portes. Son dernier spectacle, donné le 8 mars, était composé de *Félix ou l'Enfant trouvé*, de Sedaine et Monsigny, *la Jardinière*, *Don Quichotte*, parade de carnaval, et *Les Barricades de 1848*.

«La situation du Théâtre-Lyrique, dit Lasalle, avait été jusque-là prospère (1,500 fr. de frais quotidiens, contre une recette moyenne de 1,800 francs). Mais le mois de mars de 1848 ne fut qu'une expiation de ce premier temps de fortune. Il fallut alors lutter contre la faillite menaçante. On fit jouer aux chanteurs un drame sans musique (*la Révolution*, deux actes de Labrousse et Mailhan); on entama des pourparlers avec le Vaudeville de la place de la Bourse pour la cession de la salle; on modifia la régime administratif en appelant tout le personnel au partage de la recette. Mais, hélas! on n'encaissait pas 300 francs par soirée. Aussi, après quelques jours de cette misère, les musiciens de l'orchestre refusèrent tout service. On dut faire relâche . . . pendant près de quatre ans» 1).

* * *

## Les Journaux. — Les Concerts.

Tel était l'état des principales institutions musicales de Paris, au moment où la République de 1848 succédait au gouvernement du «roi des barricades» de 1830. Les journaux de musique accueillirent généralement avec faveur le nouveau régime que l'esprit de réforme, alors régnant, considérait comme devant être très favorable à l'art et aux artistes.

Dès le 27 février, *la Gazette musicale* de Brandus (ancienne maison Schlesinger) affirmait ainsi son civisme:

«Trois journées nouvelles, non moins glorieuses, non moins pures et bien plus fécondes en résultats immenses que celles que nous comptions déjà dans notre histoire, viennent de se dérouler à nous yeux.

Une révolution s'est accomplie.

LA RÉPUBLIQUE A ÉTÉ PROCLAMÉE.

Au milieu d'un élan national, dont il n'y avait jamais eu d'exemple, quoique les intérêts sociaux et politiques absorbent tous les esprits, nous n'avons pas voulu qu'un journal comme le nôtre, qui ne s'occupe que de questions d'art, cessât de paraître, à son jour, à son heure. Nous avons tenu à prouver, par ce seul fait de notre publication, que la chaîne du travail artistique n'était pas brisiée, et qu'elle n'avait pas même été suspendue un instant par l'événement qui vient de renverser un trône, une dynastie et changer profondément l'existence d'un peuple entier. Nous avons regardé comme un devoir de mêler notre voix à des milliers de voix qui saluent avec espérance, l'ère nouvelle qui commence pour nous.

Si le nom de République pouvait encore effrayer quelqu'un, ce ne seraient pas les artistes, ce ne seraient pas les musiciens, qui, en France, ont produit, sous le gouvernement républicain, d'immortels et d'innombrables chefs-d'œuvre.

---

1) Albert de Lasalle, *Mémorial du Théâtre-Lyrique*, p. 12.

Que de triomphes la musique n'a-t-elle pas remportés alors! Que de fois n'a-t-elle pas guidé nos aïeux à la victoire, et combien de compositeurs illustres ne se sont-ils pas enflammés au souffle de l'inspiration sublime qui animait toutes les têtes et tous les cœurs!

Qui de nous pourrait oublier que ce fut sous la République, à travers des guerres gigantesques, des calamités cruelles, que fut créé le *Conservatoire de musique?* La République nouvelle verra aussi dans l'art musical une de ses plus belles gloires, un de ses plus puissants moyens d'action. Elle appellera, elle encouragera les artistes; elle leur ouvrira la carrière aussi large que possible, et c'est ainsi qu'elle accomplira, nous le croyons fermement, une des missions les plus hautes et les plus importantes d'un gouvernement fondé *par le peuple et pour le peuple!*»

Le numéro du journal de Brandus se terminait par cette annonce:

«AU PUBLIC.

Pendant les journées dont Paris vient d'être le théâtre, nos magasins de musique sont restés fermés parce que leurs chefs et employés ne pouvaient, ne devaient avoir d'autre occupation que la conquête de la liberté d'abord, et ensuite le maintien de l'ordre; mais l'ordre étant rétabli, nos magasins se sont aussitôt rouverts, et rien ne sera changé à leur direction ni à leurs habitudes.

Le public est prévenu qu'à partir de demain, lundi, jusqu'au dimanche suivant inclusivement, le produit intégral de la vente qui s'y fera est consacré aux glorieuses victimes de février».

Huit jours plus tard, le rédacteur de la *Gazette* revenait encore sur la Révolution, en laquelle il semblait placer tant d'espérances, et s'écriait avec enthousiasme:

«Gloire à Dieu et aux hommes d'énergique volonté!

Toutes nos espérances se sont réalisées; une semaine de combats et d'héroïsme a été suivie d'une autre semaine de paix et de sagesse. Qui pourrait dire laquelle des deux est la plus grande, la plus admirable!

... La République nous trouve prêts à la servir, comme elle veut, comme elle doit être servie.

Notre journal ne s'est jamais vendu;

Jamais il n'a trafiqué de ses opinions;

Jamais il n'a rançonné d'artistes;

Jamais il n'a spolié d'actionnaires.

... Le premier devoir d'un citoyen, c'est d'être honnête homme. La République surtout demande des hommes purs; car, on l'a dit, longtemps avant nous, que sont les lois sans les mœurs? *Quid leges sine moribus?*

Il faut de la probité dans le public, dans les affaires, il n'en faut pas moins dans les arts.

Artistes, comprenez-le bien, vous ne serez dignes de la mission qui vous est réservée dans la nouvelle République, qu'autant que vous lui ferez le sacrifice des petits intérêts, des petites haines, des bassesses de tout genre, qui dégradent l'artiste le plus éminent.

Nous vous en donnerons l'exemple dans nos jugements, dans nos éloges comme dans nos critiques. Nous dirons toujours ce que nous pensons, ce que nous croyons juste et vrai, utile et nécessaire.

En regard de la noble devise adoptée par la République, inscrite sur ses monuments, sur ses drapeaux: *Liberté*, *Egalité*, *Fraternité*, nous placerons aussi la nôtre, que nous proposons comme symbole de foi littéraire, et à laquelle nous ne manquerons jamais:

LIBERTÉ, PROBITÉ, SINCÉRITÉ»[1].

---

1) *Revue et Gazette musicale*, 5 mars 1848, p. 69.

Avec un style moins emphatique, Adrien de La Fage, dans *la France musicale* des Escudier, toute dévouée à l'Italianisme, se bornait à rappeler le *Triomphe de la Musique sous le Gouvernement républicain.*

Un journal de théâtres, *l'Entr'acte*, déclarait de son côté:

«L'art dramatique, sous l'influence des institutitons républicaines, va prendre un nouvel essor.

Nous avons eu l'occasion, ajoutait-il, de traiter l'impôt excessif dit droit des pauvres, nous en avons démontré les conséquences funestes, et nous avons indiqué le mode de perception le plus équitable. On assure que les directeurs ont reçu communication de l'arrêté du Gouvernement provisoire qui décide qu'à l'avenir le droit des pauvres ne sera prélevé qu'après que les frais matériels auront été distraits» [1]).

On alla même plus loin, et le onzième de la recette brute que prélevaient les hospices fut abaissé au taux de 1 %. Mais rien ne pouvait conjurer la terrible crise financière, dont les premiers effets devaient se porter tout naturellement sur les industries de luxe, comme le théâtre et la musique.

Cependant, les théâtres rouverts peu à peu, le public y allait applaudir les chants patriotiques anciens ou nouveaux. Il sembla, un moment, que la révolution était réellement accomplie, alors qu'on n'avait encore assisté qu'au prélude d'une série de bouleversements rien moins que rassurants. Duponchel, directeur de l'Opéra, obtenait du maire de Paris, membre du gouvernement provisoire, «la concession pour un théâtre d'été à prix modique, aux Champs-Elysées» — projet, qui n'eut d'ailleurs pas de suite. L'Orphéon se réunissait le 30 mars, au Cirque des Champs-Elysées; en présence de presque tout le gouvernement provisoire, il chantait, au bénéfice des blessés de février: *les Trois Glorieuses* de Wilhem, son directeur; *le Vieux Drapeau* de Chélard et Béranger; *la Marseillaise, le Chant du Départ, la Républicaine de 1848*, de Lysberg, *la Plébéienne*, de Bienaimé, «productions trop inférieures à leurs aînées pour soutenir le parallèle; on ne peut louer que l'intention», disait avec raison *la Gazette musicale. L'Appel au combat*, de Lefébure-Wély, produisit le plus d'effet. «La mélodie en est franche, la marche naturelle, l'ensemble intéressant. On l'a redemandée avec transports ainsi que *les Enfants de Paris*, d'Adolphe Adam» [2]).

Le jeudi 6 avril, en représentation gratuite, le Théâtre de la République (Français) faisait appel au concours de l'orchestre dirigé par Girard et des chœurs du Conservatoire, dirigés par Baptiste, qui venaient exécuter *le Chant du Départ. La Jeune République*, de Pierre Dupont, musique de Mme Viardot, chantée par Roger, *la Marseillaise*, déclamée par Rachel, complétaient la séance. Le dimanche 9, l'Opéra (Théâtre de la Nation) donnait à son tour une représentation nationale, composée des quatre premiers actes de *la Muette*, du tableau des fleurs, de *Grisélidis*, et de *la Marseillaise*, arrangée en forme dramatique, par Gossec, «telle qu'on l'exécutait en 1792».

Mais, ni ces représentations gratuites, ni les concerts donnés au bénéfice des blessés, comme celui de Mme Pleyel, avec Baroilhet et Ole Bull, le 7 mars, salle Herz; ni les autres manifestations patriotiques individuelles des artistes ne pouvaient attirer sur les spectacles et concerts un intérêt suffisant pour les faire vivre. L'été de 1848 leur fut peu favorable, et si les 680,000 francs distribués aux théâtres n'avaient pas été votés par

1) *L'Entr'acte*, 1er mars 1848.
2) ibid.

l'Assemblée, il est probable que bien des catastrophes théâtrales n'eussent pas été conjurées.

En automne, il y eut quelques grandes manifestations musicales, notamment à l'Elysée, redevenu «propriété de tous», au bénéfice de la maison de secours des Artistes musiciens. On y entendit, le 24 septembre, 300 instrumentistes et 900 choristes exécuter, outre les chants patriotiques de Rossini, Adam Halévy, une *Marche militaire* de Fessy, une «grande fanfare» de *Guillaume Tell*, une «grande fantaisie» sur *Charles VI* de Halévy, une «fantaisie militaire» sur *Gibby la Cornemuse* de Clapisson . . . . Musiques assez en harmonie avec l'esprit de cette fête dont l'entrée ne coûtait qu'un franc.

«Le jardin, annonçaient les journaux, sera ouvert depuis midi jusqu'à six heures, et offrira le spectacle d'une fête foraine avec jeux, marchands, physiciens. Le concert commencera à deux heures très précises. Depuis midi jusqu'à six heures, les musiques militaires feront entendre alternativement, avant et après le concert, marches, pas redoublés, valses, airs nationaux, morceaux d'opéras, etc.»

Trois festivals de ce genre eurent lieu à l'Elysée, les dimanches 17, 24 septembre et 1^er^ octobre. Le 8, il y eut un concours entre les vingt-quatre musiques militaires des régiments de Paris, et le dimanche suivant, entre les onze régiments du camp de Saint-Maur et des environs de Paris. Ce dernier concours fut suivi d'une fête de nuit.

Le 22, jour de Sainte-Cécile, une solennité musicale de caractère plus grave réunissait en la chapelle du château de Versailles, l'Association des Artistes musiciens et la société populaire des Enfants de Paris: Bousquet était à la tête de l'orchestre, Ambroise Thomas touchait l'orgue; cent chanteurs et instrumentistes exécutaient une *Messe* d'Adam.

Huit jours plus tard, à Versailles encore, «une admirable fête musicale» s'organisait «dans la magnifique salle du palais de Louis XIV» sous la direction de Berlioz. Donnée au profit bénéfice de l'Association des Artistes musiciens, ce festival, d'un caractère artistique qui tranchait avec celui des autres manifestations populaires, réunissait 450 exécutants. La «magnifique salle de Louis XIV *(sic!)*» annonçait *la Gazette* devait être éclairée de «80 lustres et 1000 bougies». Le prix des places variait de 8 à 3 francs, chemin de fer compris. Le programme comprenait: l'ouverture de la *Gazza ladra* de Rossini; des chœurs et airs de danse du 4^e^ acte d'*Armide*, de Gluck; *la Captive* de Berlioz, chantée avec orchestre par Mme Widemann; *la Pénitence*, «prière» de Beethoven chantée par Dupont; un air de Meyerbeer, chanté par Mme Dorus-Gras; la Marche hongroise de *la Damnation*; l'ouverture d'*Eléonore (sic!)*; l'*Ave verum* de Mozart; la polonaise d'*I Puritani*, par Mme Dorus-Gras; la seconde partie de *Roméo et Juliette*, de Berlioz; un air de *Sémiramide*, de Rossini, et, pour terminer, *l'Invitation à la Valse*, de Weber-Berlioz.

L'orchestre comprenait 70 violons, 30 altos, 30 violoncelles, 25 contrebasses, 60 instruments à vent, 18 harpes; et les chœurs, 200 personnes.

«La recette a été magnifique, eu égard au temps et aux mœurs, écrit Berlioz au comte Wielhorski. Car le bas prix des places n'a pas permis d'opérer en grand. Nous avons eu l'illustre Marrast entouré de sa pléïade de gredins[1]), siégeant aux

1) «Les amis de Berlioz regretteront cette violence malséante, dit O. Fouque. Mais tout le monde sait que le trait dominant du caractère du maître n'était pas l'aménité. Sa haine contre les hommes et les choses de 1848 le fait délirer». (O. Fouque, *les Révolutionnaires de la musique*, p. 223, note 1.) Ajoutons que

lieu et place de Louis XV et de sa cour. Les journaux vous auront sans doute appris cette bouffonnerie républicaine».

Théophile Gautier, dans son feuilleton du 6 novembre, prenait la chose moins au tragique et se contentait de développer des idées plus philosophiques:

«Que de bouleversements, que de ruines, que de révolutions il a fallu pour que M. Marrast occupât la place où s'asseyait le roi dans cette salle aristocratique, au parterre composé de ducs et de marquis, et pour que nous, pauvre feuilletonniste indigne, très manant et très vilain, y fussions admis dans un tas de roturiers incapables de monter dans les carrosses de la cour, et ne connaissant d'autres quartiers que les quartiers de lune!» [1]).

Malgré ces manifestations officielles, la musique, comme les théâtres et les divertissements publics en général, ne brillait pas précisément d'un vif éclat. Et l'état de crise, qui s'était manifesté dès 1847, devait se prolonger pendant près de trois ans.

«En 1849, dit Malliot, les théâtres de Paris étaient toujours dans un état déplorable; une nouvelle note était remise par les directeurs au ministre de l'intérieur, M. Dufaure:

«Jamais, depuis vingt-cinq ans, disaient-ils, les recettes n'ont été à un chiffre aussi bas; nous sommes tous à la veille d'une clôture» [2]).

En effet, alors que les recettes des divertissements publics atteignaient encore 10,989,360 fr. en 1847 (dont 9,655,833, pour les théâtres proprement dits), elles tombaient en 1848, à 6,750,000 environ (5,600,000 environ pour les théâtres), en 1849, à 7,370,000 (6,330,000) et en 1850 à 7,150,300 (5,919,100).

L'Opéra, qui pour les années 1832 à 1846 offrait une moyenne d'un million (grâce aux grandes œuvres de Meyerbeer), tombait: en 1847, à 870,023 fr.; en 1848, à 532,440 fr.; en 1849, à 714,947 fr., pour se relever, il est vrai, à 902,187 fr., en 1850.

L'Opéra-Comique, beaucoup moins prospère, au milieu du siècle dernier, offrait des fluctuations plus grandes encore, proportionnellement. De 1832 à 1835, sa moyenne annuelle avait été de 459,144 fr. De 1837 à 1841, elle fut de 643,478; de 1842 à 1846, de 764,907. En 1847, sa recette annuelle tombait à 703,692; en 1848, à 460,365; pour se relever, en 1849 et 1850, à 671,720 et 845,841 francs.

«Malgré l'agitation normale que cause le régime républicain, dont je suis loin d'être partisan, écrivait Adam, le 22 avril 1850, nous avons eu un hiver très brillant et très musical. Les concerts se sont succédés les uns aux autres et les théâtres ont été extrêmement suivis».

* *
*

## Les Fêtes officielles. — Concours.

A l'exemple de sa devancière, la seconde République avait cependant tenté d'encourager l'art musical. Si elle n'y réussit pas pleinement, c'est que, — à très peu d'exceptions près, les noms qui vont être cités le prou-

---

Berlioz s'adressait à un grand seigneur russe et que le nom de Marrast, qui fut d'ailleurs un homme d'une honnêteté incontestée, évoquait à l'oreille du musicien, celui du grand Marat de la Révolution . . .

1) Feuilleton de *la Presse*, 6 novembre 1848.

2) Malliot, *La Musique au Théâtre*.

vent, — les grands compositeurs ne répondirent pas à l'appel qui leur était adressé. D'ailleurs, les conditions économiques et politiques n'étaient pas précisément les mêmes qu'en 92 ou en 93; et, d'autre part, il ne semble pas que le peuple de Paris, en 48, fût plus amateur de théâtre et de musique qu'à l'époque de la Révolution qui, en décrétant la liberté des théâtres, avait provoqué subitement la curiosité populaire.

Au mois de mars 1848, le gouvernement provisoire crut donc utile d'ouvrir un concours «pour la composition de chants nationaux». Ce concours devait être clos le 20 avril, au ministère de l'instruction publique. Dans son numéro du 30 juillet, la *Gazette musicale* donnait la composition du jury: Auber, Halévy, Adam, Carafa, de l'Institut; Félicien David, F. Hubert, Bousquet, représentaient les compositeurs; Alfred de Musset et Léon Halévy, la littérature. Dans son rapport, approuvé par le ministre de Vaulabelle, le 24 juillet, ce jury décerna les récompenses suivantes:

*Médailles de bronze:* Morceaux pour l'Orphéon: *Une Nuit républicaine*, (scène pour deux chœurs), paroles de M***, musique de J. Inard-Duprato, élève du Conservatoire.

*Les Forgerons, hommage aux citoyens* (chœur et solo), paroles et musique d'Alphonse Gilbert, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome.

*Gloire à toi, noble France!* paroles de Fournier, musique d'Ermel.

*L'Harmonie des Peuples*, chœur, paroles de A. Lefèvre, instituteur communal, musique d'Ambroise Thomas.

*La Marche des Travaillenrs*, paroles d'Alfred Dessessarts, musique d'Oscar Comettant.

*L'Enrôlement volontaire*, paroles et musique de Saint-Julien.

*Le Réveil de la France* (chœur pour quatre voix d'hommes), paroles de Jules Barbier, musique de Charles Dancla.

*Le Réveil de la Liberté* (chant national à quatre voix d'hommes), paroles de F. Huard, musique de Léopold Dancla, lauréat de l'Institut.

*Hymne à la Fraternité*, paroles d'Alexandre Cosnard, musique de Massé, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome.

*Hymne à la Concorde*, paroles d'Edouard Plouvier, musique de Massé.

*Les Volontaires de 1848* (chœur pour voix d'hommes), paroles d'Eugène de Lonlay, musique d'Auguste Morel.

*La Trinité républicaine*, paroles de Camille Bondu, musique de Victor Lefèvre, élève du Conservatoire.

*L'Autel de la Patrie*, hymne national, paroles d'Alexis Barrière, musique de Félix Marie.

*Le Chant de la blouse* (chœur pour voix d'hommes), paroles d'Edouard Plouvier, musique de Varney.

*L'Hymne de la Liberté* (chœur à quatre voix), paroles d'Amédée Boudin, musique d'Arthur Mouttet, professeur de musique à Lamballe (Côtes-du-Nord).

*Les Enfants de la France* (chanson), paroles de Lasmolles, musique de Besozzi, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome.

*Les Morts de Février* (chœur pour voix d'hommes), par les mêmes.

*La Républicaine de 1848*, paroles de Edouard Lacan, musique de C. Lysberg.

*Le Réveil de la France* (chœur à trois parties et solo), paroles de ***, musique de Massimino.

Morceaux avec accompagnement:

*Liberté*, *Egalité*, *Fraternité*, paroles d'Auguste Bressier, musique de Leprévost, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome.

*La Jeune République*, paroles de Pierre Dupont, musique de M^me^ Pauline Viardot.

*Liberté*, paroles et musique d'Edouard Hocmelle.

*Le Rappel* (pas redoublé), paroles d'Aucouet, musique de Carulli.

*Chant de la Paix*, hymne patriotique (solo et chœur), paroles de Jules Barbier (les paroles sont les mêmes que celles du *Réveil de la France*), musique de M. Berger.

*La Républicaine*, paroles d'Edouard Plouvier, musique de Félix Marie.

*Le Peuple à Dieu* (chœur à 4 voix), paroles de ***, musique d'Olive de La Gastine, maître de chapelle à Passy.

*Hymne à la Liberté*, paroles de Félix Mouttet, musique d'Arthur Mouttet.

*A la France*, paroles de Follet, musique de Doche.

*Chant national*, paroles de M.-H. Jador, musique de L.-V. Desain, professeur de musique.

*Mentions honorables:*

*La Marseillaise des Artistes*, cantate patriotique par Méry.

*Le Génie de la France*, chant national, par M^lle^ Louise Colet.

*L'Hymne des Travailleurs*, par Augier.

*La Républicaine*, par Jacques Arago.

*Les Arbres de la Liberté*, par Charles Lafont.

*Vive la France!* par Charles Lebaigue, agrégé de l'Université, et professeur au Lycée de Vendôme.

*La Trinité des Peuples*, chant national, par Constant-Berrier.

*Hymne à l'Eternel*, par Camille Bondu.

*La Marseillaise industrielle*, par A. Obert, contre-maître de manufacture à Boulogne.

*L'Arbre de la Liberté*, chant patriotique par Paul de Chazot.

*Les Gloires de la France*, par Henri Blanchard.

*Hymne à la France*, par Anatole Prevost-Paradol.

*Aux Heureux*, par Jules Clère, répétiteur au collège national militaire de La Flèche.

*Les trois Sœurs* (à Béranger), par le même.

*La Jeune Fille et l'Aïeule*, messénienne polonaise, par le même.

*Le Chant du Drapeau*, dédié aux Gardes nationaux de France, par Champagnac.

*La Complainte des Honnêtes gens*, par Bignon, artiste dramatique.

Cette longue liste de près de quarante «compositions», fut publiée par la *Gazette musicale* du 30 juillet. Elle contient quelques noms alors très célèbres dans la musique ou dans la virtuosité, et d'autres qui le devinrent par la suite: mais à part ceux de Victor Massé, presque inconnu, d'Ambroise Thomas, déjà en possession de la gloire, et de M^me^ Viardot, bien peu ont survécu.

La première République avait, pour la composition de ses chants patriotiques et civiques, fait appel à des hommes qui s'appelaient Méhul, Gossec, Lesueur, Chérubini, Piccinni, Catel, Martini, dont l'inspiration ne fut pas

toujours à la hauteur de leur intention, mais dont plusieurs œuvres sont réellement remarquables. La seconde République, basée sur le suffrage universel, ouvrit un concours, et le résultat artistique en fut assez lamentable. Toutes ces œuvres, ou presque toutes, écrites par des citoyens bien intentionnés, mais fort peu artistes, ne révèlent le plus souvent que platitude et banalité. Les sentiments, guerriers, humanitaires et sentimentaux à la fois des paroliers n'inspirent guère aux concurrents que de banals «pas redoublés» ou de fades romances sans intérêt musical. Cette époque d'ailleurs, ne fut-elle pas une des plus lamentables, au point de vue du goût musical en France?

C'est encore à l'imitation de son aînée que la République de 48 essaya d'instituer de grandes fêtes et cérémonies populaires. La première eut pour occasion, les funérailles des victimes de février. Le samedi 4 mars, fut célébré, dans l'église de la Madelaine, un service religieux, suivi d'un cortège le long des boulevards, jusqu'à la Bastille, où les corps furent «déposés dans les caveaux de la colonne de Juillet et réunis aux cendres des combattants de 1830» [1]). Dans le cortège, on remarquait les musiques des six premières légions de la garde nationale, «les tambours en tête», et les orphéonistes. «Les chœurs des divers théâtres de la République» étaient placés sur les degrés de l'église, y exécutant des œuvres religieuses.

Le 27 avril, le gouvernement provisoire ouvrit par décret un crédit de 950,000 francs «pour la fête de la Concorde», qui devait avoir lieu, au Champ-de-Mars, le 14 mai. L'Assemblée nationale nouvellement élue, et qui siégeait depuis le 4 mai, décida, le 11, d'y assister en corps. Mais les événements en décidèrent autrement. Des mouvements populaires très violents s'étant produite à Paris, précisément le 13 et le 14, la firent remettre au 21. Cette fête, dite de la Concorde, eut lieu au Champ-de-Mars, en présence de l'Assemblée nationale, des «délégués accourus de tous les départements», de «trois cent mille hommes sous les armes sortis d'une seule cité, les travailleurs exposant au milieu du peuple les chefs-d'œuvre de l'industrie», etc.[2]). On inaugura solennellement, ce jour-là, la nouvelle République, «cette République honnête et morale qui s'appuie sur la justice et la probité, et qui saura, affirmait la proclamation du Pouvoir exécutif, donner pour base inébranlable à notre sainte devise *Liberté*, *Egalité*, *Fraternité*, l'amour, le respect et la confiance de tous».

Cette réédition moderne de la Fédération de 1790 ne pouvait se passer de musique. Ce fut A. Elwart qui en fit en partie les frais. Son *Te Deum républicain*, et son *Hymne à la Fraternité*, dont il avait composé lui-même les paroles, furent exécutés «pendant le cortège et au Champ-de-Mars par les Elèves du Conservatoire et le Gymnase musical militaire» [3]). Ajoutons, avec un historiographe du Conservatoire que vraisemblablement, tous ces exécutants essayèrent en vain de faire entendre ces morceaux de circonstance [4]).

---

1) Décret du 1er mars 1848. On sait que les cendres des combattants de Juillet 1830 avaient été transportées en 1840, dans les caveaux de la nouvelle colonne de la place de la Bastille, et que Berlioz, avait composé sa *Symphonie funèbre et triomphale* pour cette solennité.

2) Proclamation du Pouvoir exécutif à la garde nationale, aux travailleurs et à l'armée (22 mai 1848).

3) D'après le titre des parties de chœur (qui portent la date du 14 mai).

4) André Martinet, *Hist. anecdotique du Conservatoire*, p. 181.

Ce fut à peu près la seule tentative de rénovation des grandes fêtes musicales de la Révolution. Car le crédit voté, l'année suivante (200,000 fr.) «pour la célébration du premier anniversaire de la proclamation de la République française par l'Assemblée nationale» était manifestement insuffisant. Le même crédit fut voté deux ans plus tard, dans le même but. La fin de l'année 1851 fut marquée, le 29 décembre, par un «décret relatif à la proclamation des votes émis sur l'appel au peuple, et à la célébration d'une fête nationale». Cette fête, qui sanctionnait le coup d'Etat du 2 décembre, ne prévoyait aucun crédit; elle était purement religieuse. Le 1$^{er}$ janvier 1852 dans tous les chefs-lieux de département, et le 11 dans toutes les communes de France, un *Te Deum* devait être chanté dans toutes les églises.

Ce fut la dernière solennité musicale de la seconde République.

* * *

**Bibliographie.**

Une bibliographie musicale complète de tous les hymnes, chansons, couplets, etc. éclos aux environs de 1848 serait une tâche aussi impossible que fastidieuse. Les titres des compositions distinguées par le jury montrent assez le diapason de cette production peu artistique, et aussi peu musicale. Nous citerons cependant un certain nombre d'œuvres qui ont eu quelque popularité, et que la gravure a répandues.

La Bibliothèque de l'Opéra possède, en partition et parties, les œuvres suivantes, qui furent exécutées sur la scène de la rue Le Peletier:

*Offrande à la Liberté* (Gossec), œuvre tirée du répertoire révolutionnaire [1]); un *Chant national*, de Blanchard; *le Banquet de la Liberté*, de Sudre; le *Chœur des Girondins*, de Varney; une *Cantate*, chantée par M$^{me}$ Viardot; *l'Hymne au Travail*, de Michaëli.

La seule de ces œuvres qui ait une véritable importance historique, est le *Chœur des Girondins*, de Varney. Quelques mois avant la révolution, le 3 août 1847, Alexandre Dumas avait fait représenter sur la scène du Théâtre-Historique qu'il venait de fonder, *le Chevalier de Maison-Rouge*, «épisode du temps des Girondins, drame en 5 actes et 12 tableaux». Le tableau final représentait le dernier banquet des Girondins à la Conciergerie, tableau que la peinture de Paul Delaroche a popularisé, d'après le récit de Lamartine. Avant d'aller à l'échafaud, les condamnés chantaient en chœur: «Mourons pour la patrie! ...» Ce chœur, qui devint immédiatement populaire, avait pour auteur Varney (le père de Louis Varney, le célèbre compositeur d'opérettes); ou du moins, Varney en avait emprunté le refrain à l'époque révolutionnaire, à une ronde du *Guillaume Tell* de Grétry, opéra-comique en trois actes, paroles de Sedaine, représenté à Feydeau le 9 avril 1791; ou au *Roland à Roncevaux*, «chant de guerre», paroles et musique de Rouget de Lisle, qui avait repris (en 1792) presque textuellement le refrain de Grétry. Varney se borna donc à écrire un nouveau couplet, qui d'ailleurs est d'une belle allure, et de faire reprendre par le chœur le refrain retrouvé de la première Révolution. Cent-trente-quatre représentations du *Chevalier de Maison-Rouge* rendirent le chant de Varney universellement célèbre, et ce fut, au chant du *Chant des Girondins* que, dès le 23 février, commença la révolution de 48.

1) Voir Constant Pierre, *Les Hymnes et Chansons de la Révolution*, p. 275 et suiv.

«Ce chant, que l'on entendit passer du théâtre dans bien des bouches populaires, dit Th. Muret, il renfermait quelque chose de fatidique; il était un signe, un présage, avec les autres symptômes que l'on sentait dans l'air, comme ce vent qui rase les sillons, comme ce frémissement qui court dans les feuilles à l'approche d'un orage. Les esprits observateurs comprirent par instinct que si leurs pressentiments d'une révolution se réalisaient, l'hymne des Girondins serait son chant d'adoption, sa *Marseillaise* nouvelle»[1].

Après être descendu dans la rue, le chant du chef d'orchestre du Théâtre-Historique, allait conquérir les plus grandes scènes de Paris; on l'entendit à l'Opéra, à l'Opéra-Comique et au Théâtre-Français, comme un véritable chant national.

Citons maintenant, sans commentaire, les œuvres qu'il nous a été possible de retrouver:

A Monsieur de Lamartine. *L'Arbre de la Liberté*, Hymne national. Chanté par Rommy. Paroles de Parfait Rouges, musique de Peppe Gambogi.

*Un aspirant socialiste*, chanson. Paroles d'un Soc., musique d'un Démoc.

*La Citoyenne*, chant patriotique, paroles de P. Albert Blanquet, musique de Paul Henrion.

*Le Cri du Peuple*, paroles d'Amédée Thuillier, musique de Joseph Arnoux.

*Dieu pour tous*, paroles de Prosper Ivaren, D. M. P., musique d'Etienne Merle. Chant dédié à tous les Ouvriers (sur la couverture, le portrait de Rachel, tenant le drapeau tricolore, lith. par Guillet).

*L'Emeute*, scène lyrique, paroles et musique de M^lle^ C. Le Garrian.

Un Enfant de Paris: *Le 24 Février 1848*, Chant patriotique. Paroles et musique de Charles Soullier.

A M^r^ le Général Oudinot Duc de Reggio. *L'Expédition de Rome*, Cantate et Marche militaire exécutée au Quai d'Orsay par le 9^e^ Dragons au Gymnase musical dirigé par M. Carafa et à la Présidence, composées par le Chevalier Gaston d'Albano.

*La Fête nationale*, Quadrille brillant sur des Airs Patriotiques, par Ad. Le Carpentier (le titre lithographié représente un bal sur la place de l'Hôtel-de-Ville).

*Fraternité*, Chant patriotique et chœur ad libitum. Dédiée aux Membres de l'Assemblée Nationale. Chantée par M. Frédéric. Musique de Léopold Bougnol.

Au Général Cavaignac. *La Garde mobile*, Chant patriotique avec chœur (ad libitum). Paroles de M^me^ Mélanie Dumont, musique de Félix Dumont.

*Histoire d'un Arbre de la Liberté*. Paroles de Charles Vincent, musique de Rœckel.

*Lyon*, stances de M. le Comte de Trobriand, Arrangées sur une mélodie inédite de Winter.

*Ordre et Liberté*. Chant national à quatre Parties composé pour l'Armée et la Garde citoyenne et dédié au Général Cavaignac par A. Romagnesi, Auteur des Paroles et de la Musique.

Au Peuple français. *La République*, Mélodie nationale, paroles et musique de Emile Van Lerberghe.

*Le Peuple à ses Représentants*, Cantate, Paroles de Marc Fournier, Musique de Paul Henrion.

---

1) Th. Muret, *l'Histoire par le Théâtre*, t. III, p. 279.

*Le Réveil de la Liberté*, Chant patriotique pour voix de Baryton, par Napoléon Arnould, musique de V. Berdalle.

*Le Réveil de l'Armée*, paroles de Ch. Woing, musique du C[on] XXX.

*Le Réveil de l'Italie*, Hymne et Chant national de 1848. Dédié à la Jeune Italie. Paroles et musique de F. Saceret.

*Les Trois Journées ou Réforme, Révolution, République*, paroles et musique de Alphonse Lemit.

*Union et Fraternité*, Quadrille patriotique. Au bénéfice des Travailleurs sans ouvrages *(sic!)*. Dédié aux démocrates Allemands.

*L'Union nationale*, Chant de paix. Paroles du citoyen F. M. Maurice, musique du citoyen Alexandre Melchior.

Valses nouvelles. *France et Liberté*. Liberté, Egalité, Fraternité. 24 février 1848. Op. 218. par J. Strauss de Vienne.

*Vive la République!* Chant patriotique. Paroles de Paul Gaston, musique de Frédéric Hubert. Ce chant peut être exécuté à une ou plusieurs voix ad libitum.

F. de Fresne. *Le Chant des Travailleurs (1848)*.

Ad. Le Carpentier, La *Fête nationale*, Quadrille brillant sur des Airs patriotiques.

J. Martin d'Angers, *Louis Napoléon président*, Chant patriotique.

Perot, *Liberté, Egalité, Fraternité*.

*La France à L. N. Bonaparte*, paroles de Mélanie Waldor, musique de la Reine Hortense.

*La Garde nationale*, paroles de A. Castaing, musique de Paul Roy.

*Patrie et Liberté*, des mêmes.

M. Boucher, *Liberté, Egalité, Fraternité* (1848?).

P. Hédouin, *Unissons nos mains fraternelles*, Chant national avec chœur, offert à l'universalité du Peuple français.

*Dieu protège la France*, chant national. Paroles du chevalier d'Auriol, musique de Métrage.

*Le Chant Français*, dédié à la Nation. Paroles de Crevel de Charlemagne, musique de T. Latour.

*Le Rhin allemand.* A la Nation française. Chant populaire en chœur. Paroles d'Alfred de Musset, musique de E. Mecatti.

*La Marseillaise*, Chant patriotique, par C. de Vos.

*La Parisienne*, Marche française héroïque, par Czerny.

*La Parisienne*, paroles de Casimir de Delavigne, accompagnement de L. Lefébure-Wély.

*L'Italie et l'Autriche ou Oui ou Non*, chant hymne guerrier, religieux et patriotique. Th. de Lajarte, qui signale cette composition, dans ses *Curiosités de l'Opéra* (p. 246—248), en décrit ainsi l'aspect extérieur:

«L'amusante lithographie imprimée sur la couverture représente le jeune empereur d'Autriche côte à côte avec le Pape, et derrière eux, le Christ qui les considère avec attendrissement; le tout est enguirlandé d'extraits de psaumes — politique et religion mêlées. — Au-dessous, deux drapeaux: français et italien. Sur le premier, la devise républicaine: *Liberté, Egalité, Fraternité*, et les emblêmes des vertus théologales: une croix, une ancre et un cœur; à la hampe, un bonnet phrygien et ... les Evangiles. Sur le second drapeau: «Son Dieu, son droit, sa patrie», et, à la hampe, la triple croix papale et ... le triangle maçonnique!!!

«Le tout est signé: J.-B. Tapio, au Champ-de-Mars, midi 21 mai, fête de la Concorde».

* * *

## Les Musiciens.

Les artistes ne furent pas les derniers, nous l'avons vu à plusieurs reprises, à pâtir des événements de 48; bien au contraire. Aussi, dès le début de la révolution, alors que toutes les corporations se réunissaient dans les clubs où l'on discutait les intérêts de chaque profession, afin d'adresser des revendications à l'Assemblée nationale, — les auteurs et compositeurs dramatiques, les gens de lettres, les artistes dramatiques, les artistes musiciens, les artistes peintres, architectes, sculpteurs, graveurs, se réunirent et fondèrent, le 12 avril, une vaste association générale dénommée *Club des Lettres et des Arts.*

«Chacune des cinq sociétés, dit Malliot, avait à élire son candidat. Le samedi 15 avril, les musiciens choisirent Halévy... L'opinion d'un homme, illustre à tant de titres, mérite d'être propagée et elle peut être d'un grand poids dans la balance des améliorations et du progrès. Voici ce qu'il disait à une assemblée des artistes:

«Les théâtres, ces grandes écoles ouvertes à la nation, les théâtres de Paris, comme ceux des départements, doivent faire l'objet d'une étude spéciale. Il me semble que les grands théâtres, ceux d'où, pour ainsi dire, rayonnent tous les autres, les théâtres *subventionnés*, doivent être entre les mains de la République. Ce sont des musées, il ne faut pas qu'ils soient l'objet d'une spéculation, honorable sans doute, mais dangereuse quelquefois pour le spéculateur, quelquefois aussi pour l'art et pour les artistes.

«Quant à moi, je voudrais qu'il fût proclamé que tout artiste, comme tout citoyen, a droit non-seulement au travail, mais aussi au repos quand vient l'âge où les facultés succombent, où l'ardeur s'éteint; mais ce droit au repos, on ne doit l'acquérir que par le travail, qui, s'il est un droit, est aussi un devoir» [1]).

«D'autre part, une association d'instrumentistes se constitua sous le nom de *Club de l'Harmonie*». Composée de musiciens «jouant les instruments de cuivre», elle avait pour but de «constituer un formidable corps de musique ayant pour devise: *Musique populaire et de la Ville de Paris*». Le «citoyen Marrast, maire de Paris» avait «parfaitement accueilli» ce projet. Pareille démarche était faite auprès du citoyen Louis Blanc, «appuyée par quatre cents instrumentistes, exécutant des airs patriotiques au milieu d'un concours immense de peuple et de corporations».

«Le citoyen Louis Blanc, narre *le Ménestrel*, a voulu lui-même recevoir des mains des chefs et des délégués le projet d'association, et, dans une chaleureuse et poétique improvisation sur l'influence salutaire de la musique, sur l'essence éminemment généreuse et divine de l'âme et du cœur du peuple, a promis de le remettre lui-même aux corporations, d'user de son influence, de coopérer de toutes ses forces à la réalisation de cette grande pensée» [2]).

Mais, toutes ces manifestations mort-nées, malgré la liberté des théâtres, malgré la supression momentanée du droit des pauvres, ne disaient rien qui vaille aux compositeurs.

Adam, qui était certainement, au milieu du siècle dernier, le compositeur le plus en vogue; Adam, ruiné par la fermeture de son Opéra National, se débattait aux mains de ses créanciers. Il dut vendre tout ce qu'il possédait, abandonner jusqu'aux 1,200 francs annuels de son traitement d'académicien, et ne subsista, pendant quelques temps, que grâce aux feuilletons musicaux qu'il écrivit à *l'Assemblé nationale.*

Berlioz, qui offre avec Adam le plus parfait contraste, était à Londres

1) Malliot, *La Musique au Théâtre*, p. 20—21, et *Gazette musicale*, 23 avril 1848.
2) *Le Ménestrel*, 23 avril 1848.

au moment de la Révolution. Il avait, disait-il, «effacé la France de sa carte musicale», et tournait toute son espérance, tantôt vers la Russie, tantôt vers l'Angleterre ou l'Europe centrale. Il commençait, le 21 mars la rédaction de ses *Mémoires:*

«Qui sait ce que je serai devenu dans quelques mois? se demanda-t-il sur un ton dramatique ... Je n'ai point de ressources assurées pour moi et les miens ... Employons donc les minutes» [1]).

De retour à Paris à la fin de juillet, il y trouvait «tous les théâtres fermés, tous les artistes ruinés, tous les professeurs oisifs, tous les élèves en fuite, *de pauvres pianistes jouant des sonates sur des places publiques*, des peintres d'histoire balayant les rues, des architectes employés à faire du mortier dans les ateliers nationaux, etc.» [2]). Tableau qui n'est pas exagéré et que confirme une lettre du grand statuaire David d'Angers appelant l'attention du ministre sur une classe de travailleurs nombreux. «Il s'agit de celle des artistes. Plusieurs et parmi eux des élèves de l'Ecole de Rome se sont vus poussés par la misère à s'embrigader dans les ateliers nationaux» [3]).

Les crédits pour les Beaux-Arts, sauvés et défendus à l'Assemblée nationale, par V. Hugo et Charles Blanc (séance du 17 novembre), Berlioz, qui venait de donner son grand concert de Versailles, reçut 500 francs, «à titre d'encouragement comme compositeur».

Cependant, à l'autre bout de Paris, un jeune musicien de trente ans venait de quitter les fonctions d'organistes de l'église des Missions étrangères, rue de Babylone. Ancien prix de Rome, en 1839, il n'avait guère composé encore que de la musique religieuse, et mis sur pied quelques chansons boiteuses de Pierre Dupont. Le théâtre ne le tentait pas encore. Mais dans deux ans, grâce à l'illustre cantatrice qui s'intéresse à lui, ce jeune musicien débutera à l'Opéra, par une œuvre dont Emile Augier écrira le poème et dans laquelle la censure du prince-président trouvera même des allusions aux événements présents! Ce jeune musicien qui, un moment, voulut entrer dans les ordres, et hésite encore sur la voie à suivre, c'est le futur auteur de *Faust* et de *Roméo*, Charles Gounod.

Un autre collaborateur anonyme de Pierre Dupont, musicien amateur alors, Ernest Reyer, préludait à sa carrière de compositeur dramatique en écrivant, dans les loisirs que lui laissaient ses fonctions d'employé au gouvernement général à Alger, une *Messe* exécutée en 1847, dans cette ville, devant le duc d'Aumale. La Révolution le faisait revenir à Paris, où sa tante, Mme. Farrenc, était professeur de piano au Conservatoire; il y compléta ses études musicales et donna, à l'instar de Félicien David, un opéra oriental, *le Sélam*, en 1852.

David lui-même donnait, nous l'avons vu, un «mystère», à l'Opéra, *l'Eden*, qui n'eut guère de succès.

Parmi les maîtres en vogue, Meyerbeer, était à Paris, préparant ce *Prophète*, attendu avec tant d'impatience par les dilettantes. Donizetti, lui, avait quitté Paris depuis un an. Il mourait le 8 avril, à Bergame, où de magnifiques funérailles lui étaient faites.

Rossini s'était depuis quelque temps retiré à Bologne; mais les troubles qui eurent lieu dans cette ville, le firent se réfugier à Florence, d'où il devait, plus tard, revenir définitivement à Paris.

1) *Le Ménestrel*, 23 avril 1848. 2) *Mémoires*, préface.
3) Noël Charavay, *Catal. d'une Collect. de Lettres autogr.*, vendue le 24 nov. 1904.

Liszt, dont l'arrivée prochaine à Paris, avait été annoncée au début de février, par les journaux de musique, restait à Weimar, où il venait de s'installer.

Chopin, qui préparait son voyage d'Ecosse, donnait le 15 février, un concert d'adieu, bien que Jules Janin écrivît, dans les *Débats* de la veille: «Ce n'est pas, tant s'en faut, un adieu, un départ, une halte à la campagne. M. Chopin reste à Paris, le séjour de sa renomée et de son repos». Ce fut, toutefois, son dernier concert public à Paris, que cette soirée du 14 février, donnée salle Pleyel. A la fin d'avril, Chopin partait pour l'Angleterre, et l'Ecosse, et ne rentrait à Paris que pour mourir dans l'appartement de la place Vendôme qui lui avait été préparé, le 17 octobre 1849. Le 30, ses funérailles avaient lieu à la Madeleine et au cimetière du Père Lachaise.

Mais déjà naissait une autre génération de musiciens. En cette même année 1849, se révélait aux concours du Conservatoire un jeune organiste de quatorze ans qui déjà, en 1846, avait donné son premier concert chez Pleyel, et avait été présenté aux Tuileries, à la cour du dernier roi: Camille Saint-Saëns.

Si nous en croyons M. Martinet, l'anecdotier du Conservatoire, le jour même où éclatait la révolution de 48, «dans un pavillon de la rue de Lille, tandisque s'écroule le trône de Louis-Philippe, un petit garçon, indifférent au bruit de la fusillade, remercie avec des baisers, sa mère qui, pour la première fois, lui a ouvert un piano, a posé ses doigts sur le clavier. Le nom de cet apprenti-musicien: Massenet» [1]). *Si non e vero* . . .

A la rentrée du Conservatoire, en octobre de cette même année, un jeune parisien âgé de dix ans était admis comme élève auditeur dans la classe de piano, «en attendant qu'une place devienne vacante dans la classe de piano de M. Marmontel». Celui-là s'appelait Georges Bizet.

Ces quelques noms contemporains, évoqués en manière de conclusion, ne montrent-ils pas tout le chemin parcouru depuis plus d'un demi-siècle? En ces soixante années, le goût musical s'est totalement transformé, non seulement en France, mais dans tous les pays de culture musicale. Il y a soixante ans, — deux générations à peine, — c'était l'Italianisme florissant, la musique pure méconnue ou inconnue du plus grand nombre; la virtuosité seule appréciée et applaudie. Depuis lors, si le goût du grand nombre ne s'est pas sensiblement amélioré, la minorité des amateurs s'est faite de plus en plus forte, assez forte parfois pour imposer le goût du beau et du grand; et cette révolution du goût se préparait précisément à l'époque dont il vient d'être parlé, alors qu'un Liszt commençait à régner à Weimar; qu'un Berlioz, bafoué dans son propre pays, commençait à prendre sa revanche . . . à l'étranger; qu'un Schumann, si longtemps ignoré chez nous, achevait son *Faust*; qu'un Wagner enfin, ayant terminé son *Lohengrin* en cette même année 48, allait puiser dans l'exil la force et la volonté d'accomplir son œuvre grandiose.

Si cette période du milieu du siècle dernier fut peu artistique en apparence, du moins préparait-elle aux générations futures une riche moisson de beauté. Ne la jugeons donc pas avec trop de sévérité, puisqu'elle a été, même en art, le point de départ d'une ère nouvelle.

---

1) Martinet, *Hist. anecdotique du Conservatoire*, p. 176.

# Kleine Mitteilungen.

**Zu Arnold Schering: Notenbeispiele in Glarean.** Glarean's Stelle (S. d. I. M. G. Jahrg. XIII, S. 594). »*In altitonante, quam appellant, voce, plerumque etiam humana vox claudicat, quippe quae nescio quid sui iuris obtineat*«, möchte ich folgendermaßen interpretieren: In der Altlage versagt die menschliche Stimme häufig, obzwar sie sich freilich nichts von ihrem Rechte nehmen lassen möchte, d. h. das Recht des Sängers besteht darin, seine vorgeschriebene Stimme durchzuführen; der unzuverlässige Altist aber sang sie, sobald sie etwas hoch lag, teils mit Brust-, teils mit Fistelstimme. Hierin sieht Glarean offenbar ein zu rügendes Hin- und Herwanken zwischen zwei Stimmfunktionen, deren unverdeckter Kontrast für ihn selbstverständlich etwas künstlerisch Unzulässiges bedeutet. Denn der vollendete Altist sang mit ausgeglichener Stimme.

Die Bezeichnung »Altist« ist für uns irreführend. Heute nennen wir diese Stimmgattung »lyrischer Tenor.« Betreffs dieser Anschauung verweise ich auf meine »Grundsätze der Stimmbildung während der Acappella-Periode.« Auch findet sich dort das Einschlägige über die folgenden, kurz anzudeutenden Bemerkungen über die voix mixte. — Das Rätsel der Glarean-Stelle löst sich mittels des einfachen Schlüssels: statt Alt Tenor und statt Tenor (lyrischer) Bariton zu denken. Tenöre, die sich nicht »auf der Höhe« befinden, singen mit der allseitig (auch schon im 16. Jahrh.) verpönten, höchstens von einem barbarischen Geschmack, aber nicht vom Geiste der Renaissance gut geheißenen Fistelstimme, sobald als in den oberen Lagen die Bruststimme versagt. Auf diese Weise wenigstens suchen sie »ihr Recht durchzusetzen,« aber Glarean verwirft es als stimmliche Lendenlahmheit (*vox claudicat*).

Kunstgerecht singt der Tenorist, resp. der Altist (nach früherer Terminologie), wenn er es versteht, den Bruch zwischen Brust- und Kopfstimme ungeschehen zu machen, wenn er die unterschiedlichen Klangmassen beider Register zu verschmelzen fähig ist. Dies ist nur möglich durch die Schaffung und Schulung des kompensatorischen Mechanismus der »Mittelstimme.« Das 16. Jahrh. hat dies eigentliche Kunstregister gekannt, der klassische Zeuge dafür ist kein geringerer als Zacconi. Und Cerone gebraucht bereits den Begriff *voix mixte* für dies Register: *vozes mixtas*. Hieronymus de Moravia bezeichnete die Stimmen, welche sich im wesentlichen der voix mixte bedienten, mit »Gutturalstimmen« — allerdings ein böses Symptom für ihren Klangcharakter. Dem 16. Jahrh. scheint es gelungen zu sein, das Kehlige im Timbre der voix mixte-Sänger zu beseitigen. Dafür spricht das gewichtige Aufheben, das Zacconi und Cerone von ihnen machen. Selbstverständlich ist es damals wie heute nur dem ausgezeichneten Gesangsmeister geglückt, die *voix mixte* zu entwickeln. Gedruckte Anleitungen gibt es nicht.

Das lebendige Beispiel mustergiltigen Vorsingens wirkt in diesem Falle Wunder.

Ganz verständlich schreibt Glarean weiter: »*Tenorem quosdam pudet canere, utpote vocem nimis vulgatam*«, usw. (s. Schering's angezogenen Artikel), d. h. »Bariton zu singen, schämen sich manche, weil er eine gar zu gewöhnliche Stimme sei,« usw. Heute ist es beliebt, seinen Bariton in die Lage des Tenors hinaufzuschrauben. Gegenteilig verfuhr man wahrscheinlich in der Acappella-Periode, nämlich aus dem Bariton einen Baßsänger zu machen unter Anwendung des Kehlbaßregisters. Der Bassist war der Lieblingssänger jener Zeit (Zeugnis Glarean's, s. u. — Maffei's »Die Stimme« III. S. 14); auf einen wenig geläuterten Schönheitssinn machten seine akrobatenhaften Leistungen offenbar Eindruck. Die »ungebildete Sängereitelkeit« schämte sich, Bariton zu singen, »man wollte sich gern zu einer andern Stimme hören lassen.« »Jeder mochte am liebsten Baß singen, sogar solche, die mehr räuspern [Kehlbaß] als singen.« (Glarean).

Die heutigen Aufführungen alter Chorwerke, besonders der Madrigale, scheitern nicht musikalisch, denn ihre Kontrapunktik ist über alle Kritik erhaben, sondern klanglich, d. h. infolge falscher Besetzung. Das einwandfreie Normalquartett der Acappella-Periode setzt sich nicht zusammen aus zwei Männer- und zwei Frauenstimmen, sondern aus drei Männerstimmen, von denen keine fistuliert, und einer — Sopranstimme.

Berlin. **Bernhard Ulrich.**

Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.

# Due musicisti spagnoli del sec. XVI in relazione con la corte di Urbino.

Di

**Giuseppe Radiciotti.**

(Tivoli [presso Roma]).

Delle magnifiche corti principesche, che, nel periodo di quel suo meraviglioso Rinascimento, l'Italia mostrò agli occhi attoniti degli stranieri, quella dei duchi d'Urbino fu la più splendida forse, certo la più famosa, perchè eternata dalla penna di Baldassarre Castiglione, che nel suo *Cortegiano* la tolse a modello dell' alta società di quei tempi, rappresentandola come scuola della più elevata cultura, della perfetta eleganza di costumi e della più squisita urbanità di modi. Vi si davano convegno i più gentili e valorosi cavalieri, i più nobili ingegni, il fiore dei letterati e degli artisti che popolavano allora l'Italia. E la musica aveva una gran parte in quelle intellettuali conversazioni ed in quei geniali trattenimenti, poichè i duchi di Urbino furono tutti amantissimi della più gentile ed emotiva delle arti, e si recarono ad onore di tenere ai loro servigi insigni cantori e sonatori; anzi, alcuni di loro coltivarono essi stessi la musica con passione e con successo [1]).

Della munificenza di questi principi verso i cultori dell' arte dei suoni fanno pur fede le numerose opere musicali dedicate a loro anche da sommi compositori, quali Domenico Ferabosco, Costanzo Porta, Vincenzo Pellegrini, Tomaso de Victoria, Luca Marenzio.

Alla corte di Urbino trovarono ospitalità e protezione musicisti d' ogni nazionalità: italiani, francesi, fiamminghi e spagnoli. Di questi ultimi ne trovo due in relazione con Francesco Maria II, che resse il ducato dal 1575 al 1631: *Sebastiano Raval* e *Tommaso Ludovico da Victoria*.

Succeduto nel 1575 al padre, Guidubaldo II, che per mantenere il lusso e lo sfarzo della corte al grado in cui li avevano portati i suoi predecessori, era morto oberato di debiti, Francesco Maria II fu costretto ad accorciare le spese della sua casa. Ciò non ostante, la musica non cessò di essere una

---

1) E' noto che Elisabetta, moglie di Guidubaldo della Rovere (1472—1508, cantava e sonava con gran perizia; e forse coltivò la musica lo stesso duca (Luzio e Renier, *Mantova e Urbino*, 1893, p. 20). Musicista di molto merito fu certamente Guidubaldo II (1513—1574), come si rileva dalla dedicatoria del *Libro Primo de' Madrig. di G. M. Rosso*, edito nel 1567 per cura di Claudio Merulo, e da un discorso inedito del cantore contemporaneo Pietro Gaetano, *De origine et dignitate Musices.* Riguardo ai talenti musicali di Lucrezia d'Este, moglie dell' ultimo duca, Francesco Maria II°, alla quale fu maestro il compositore francese Giov. Alessandro Milleville, leggasi la dedicatoria della *Decaistoriale* del Patrici (Ferrara, 1586) e vedasi Campori-Solerti, *Luigi, Lucrezia e Leonora d' Este* (1888, p. 53 e seg).

delle principali attrattive dei convegni che continuarono a tenersi, sia pure con minor frequenza di prima, nelle splendide sale di quel palazzo. Lo attesta Simone Balsamino, cantore e compositore urbinate ai servigi dell' ultimo duca. Nella dedicatoria delle sue *Novellette a 6 voci*, pubblicate a Venezia nel 1594, egli scrive che la corte di Francesco Maria II era provvista di «magnifici Virtuosi» ed era solita «per la *gran copia de Compositori et Cantori, ogni sera haver cose nuove et fresche* et non stampate». E che questa casa continuasse a mostrarsi munifica protettrice dell' arte dei suoni è provato anche dalle non poche dediche ed offerte di opere musicali fatte al duca ed alle persone della sua famiglia[1]).

Nel numero dei «magnifici Virtuosi», a cui accenna il Balsamino, trovavasi allora *Sebastiano Raval*, gentiluomo spagnolo, appartenente all' ordine dei Cavalieri Gerosolimitani, poi detti *di Malta*. Dai titoli e dalle lettere dedicatorie della opera, che ci rimangono di questo compositore, traggo le seguenti notizie su la sua vita[2]).

Sin da giovinetto si esercitò con grande amore nelle arti liberali e segnatamente in quella dei suoni[3]). Verso il 1580 trovavasi già in Italia ai servigi del duca Marcantonio Colonna, il trionfatore di Lepanto, che fu viceré di Sicilia dal 1577 al 1582[4]); quindi passò successivamente a quelli del cardinale Ascanio Colonna[5]) e di Francesco Maria II di Urbino. Su la fine del 1592, recatosi a Roma per faccende che gli stavrano molto a cuore, gli venne desiderio di fermarsi in questa città; onde, preso congedo dal duca di Urbino, sollecitò ed ottenne la protezione del cardinale Alessandro Peretti, il famoso «Cardinal Montalto», nipote di Sisto V, e perciò personaggio influentissimo allora nella capitale della cristianità[6]).

Nel maggio del 1593 il Raval era agli stipendi di Marcantonio Colonna *iunior*, omonimo e nipote del famoso viceré di Sicilia[7]). Nelle conversazioni

1) A Francesco Maria II offrì in omaggio, nel 1603, alcune composizioni Tommaso da Victoria, come vedremo più innanzi, e nel 1619 dedicò certi *Motteti à più voci* Vincenzo Pellegrini, il quale aveva già nel 1599 dedicate le *Canzoni de Intavolatura d' Organo* a Livia Della Rovere, seconda moglie del duca, nella circostanza delle sue nozze. A lei dedicò il *Primo Libro de' Madrigali a 5 v.* Giovanni Priuli, che fu poi maestro di cappella dell' imperatore Ferdinando II. A Lucrezia d' Este, sua prima moglie, valente musicista essa medesima, come dianzi ho detto, dedicarono composizioni il Vespa, il Tiesco e il grande Marenzio. Anche al figlio, che Fr. Maria II ebbe da Livia, il disgraziato Federico Ubaldo, furono dedicati alcuni lavori di Bartolomeo Barbarino.

2) Seguendo tali indicazioni, vengono corrette e completate le notizie date dal Fétis su questo compositore.

3) Dedicatoria del *Motectorum 5 voc. lib. I*: «Cum inter alias liberales artes, quibus magno quodam studio incensus ab inuente aetate operam dedi, praecipue musicis exercitationibus fuissem deditus . . .».

4) Dedicat. del *Primo lib. di Canzonette à 4 v.*

5) Dedicat. del *Primo lib. di Canzonette à 4 v.*

6) Dedicat. del citato *Motect. 5 voc. liber I.* al Cardin. Alessandro Peretti: «Cum . . . Romam ad quaedam negotia perficienda, quae cordi inerant, me contulissem, habita prius venia ab serenissimo Urbinati duce, cui debitum servitutis officium exhibebam, ad Vestram Ill.$^{mam}$ Dominationem confugi». La dedicatoria reca la data del 15 gennaio 1593.

Dell' appoggio e dei benefici, che il Raval ricevette dalla famiglia Peretti, fanno testimonianza anche le seguenti parole della dedicatoria del suo *Primo libro de Madrigali*: «. . . Et per mostrare io alcun minimo segno del gran obligo all' Illm̃o et Reverend$^{mo}$ Cardinal Mont' Alto Suo fratello et à V. Ecc., con tutto il cuore la prego accetti questi Madrigali . . .»

7) Dedicatoria del citato *Primo lib. di Madr.* recante la data: «Roma, li X. Maggio 1593».

di casa Colonna, frequentate dal fiore della nobiltà e dai più insigni musicisti residenti in Roma, egli ebbe agio di mettere in vista tutto il suo sapere e tutta la sua abilità. Nella dedicatoria del suo *Primo libro de' Madrigali* narra di aver eseguito «all' improvviso», in quel «Palazzo, . . . alcuni Contraponti et altre habilità . . . innanzi del Sig. Cavaliere del Liuto, universal nel Mondo, del Sig. Scipion Dentice, rarissimo nel Cimbalo, del Sig. Luca Marentio, divino compositore et il mio Sig. Stella virtuosissimo in differenti virtù».

Incoraggiato dalle lodi ricevute anche de persone competentissime in quest' arte[1]), nel corso del solo anno 1593, il Raval diede alla luce tre raccolte di sue composizioni:

I — *Motectorum 5. voc. D. D. Sebastiano Raval nobilis Hispani, Ordinis oboedientiae S. Joannis Bapt. Hierosol. Lib. I. — Romae, apud Franc. Coattinum.* (Dedicat. al cardin. Alessandro Peretti. Roma, 15 gennaio 1593).

II — *Il primo libro di Canzonette à 4 v. composte per il signor Sebastiano Raval, gentil' huomo dell' Ordine di ubidientia di S. Gio Battista Gierosolimitano. — In Venetia, appresso Giàc. Vincenti.* (Dedicat. a Marcantonio Colonna, duca di Tagliacozzo. Roma. 24 marzo 1593.)

III — *Il primo libro de' Madrigali à cinque v. composto per il Sig. Seb. Raval, Gentil' huomo Spagnuolo dell' Ordine di ubidientia di S. Gio Battista Gierosolimitano. — In Venetia appr. Giàc. Vinceoti.* (Dedicat. a. D. Michele Montalto, «Marchese de Incisa, Prencipe Romano e Grande di Napoli per la Maestà Catholica». Roma, 10 maggio 1593.)

Queste opere dimostrano nell' autore molto ingegno ed una profonda conoscenza delle forme Morales-Palestrina. Ma egli insuperbì troppo delle lodi e dei suoi primi successi. Per tutta Roma andavasi vantando d' essere il miglior musicista del mondo e di non aver trovato in tutta Italia chi l'eguagliasse. Giovanni Maria Nanino e Francesco Soriano, due tra i più grandi luminari della gloriosa scuola romana, venuti a sapere delle sue millanterie, lo sfidarono a misurarsi con loro. Il Raval accettò, ma rimase vergognosamente battuto: propostesi a vicenda i temi da svolgersi, i compositori italiani presentarono compiuti i loro lavori, quand' egli stava ancora abbozzando le prime battute. Da quel momento il Raval concepì così alto rispetto per isuoi vincitori, che non pronunciava più il loro nome senza premettervi il titolo di «Signor Maestro»[2]).

L'anno dopo (1594) pubblicò, pure in Roma, le *Lamentationes* (a cinque voci) pei tipi del Muzio, e rimase in questa città, finchè ottenne dal suo compatriotta Bernardino de Cardenas, duca di Maqueda, che fu vicerè di Sicilia del 1598 al 1601, il posto di maestro della cappella reale di Palermo.

Ben presto egli manifestò anche nella nuova residenza il suo soverchio orgoglio; onde anche qui ebbe a sostenere una viva disputa con un musicista calabrese, Achille Falcone, di Cosenza, allora maestro di cappella a Caltagirone (Sicilia). I due competitori si rimisero, da prima, al giudizio di un domenicano assai reputato per dottrina musicale, il toscano Padre Niccolò; ma, poichè questo si pronunciò a favore dell' italiano, il Raval, non

1) Dedicat. del citato *Primo lib. di Canzonette:* «. . . ut aliqua opera aediderim *(sic!)*, que *(sic!)* iudicio doctissimorum in hac arte typis mandanda viderentur, . . . decrevi etc.»

2) Romano Micheli, *Musica vaga et artificiosa* (Venezia, 1615), e *Lettera alli Musici della cappella di N. S.* (Ven., 1618). — Baini, *Giov. Pierluigi da Palestrina*, n. 479.

acquietandosi a quel verdetto, sfidò il Falcone a comporre all' improvviso sopra un soggetto dato in presenza del vicerè. La sfida fu accettata, e questa volta il giudizio degli esaminatori fu favorevole al Raval, il quale comtè naturale, ne menò grande scalpore per tutta la Sicilia: Achille Falcone non si diede per vinto, e ricorse in appello al parere di Giovanni Maria Nanino e di Francesco Soriano, i vincitori del 1593. Se non che le composizioni dei due maestri erano appena giunte a Roma, che il Falcone, tuttora nel fiore della gioventù, moriva nella natia Cosenza il 9 novembre del 1600.

I particolari di questa seconda gara ci sono stati tramandati da ciascuna delle due parti interessate nella contesa: da Sebastiano Raval nella prefazione al suo *Libro de' Motetti à 3, 4, 5, 6 e 8 voci*, edito in Palermo nel 1601 (la prefazione reca però la data del 25 giugno 1600), e dal padre di Achille Falcone nella *Relazione del successo seguito in Palermo tra Achille Falcone musico Cosentino e Sebastiano Ravalle (sic!) musico Spagnuolo, alli Sig^ri^ Musici di Roma indirizzata* (in data di Cosenza, 10 luglio 1603), relazione pubblicata insieme con alcuni *Madrigali a cinque voci* del defunto maestro e con le improvvisazioni da lui composte in occasione della gara [1]).

Naturalmente i commenti dei due relatori intorno a tali particolari sono assai differenti. Sebastiano Raval tesse l'apologia di se stesso; Antonio Falcone dipinge a foschi colori l'indole del maestro spagnolo, accenando alle arti subdole, delle quali questi si sarebbe servito, secondo lui, per riuscir vincitore.

Ed ora torniamo in Urbino, dove, proprio in questi anni troviamo il duca Francesco Maria II in relazione epistolare con un altro musicista spagnolo, il più grande che vanti la Spagna, *Tommaso Ludovico da Victoria*. Rovistando tra i preziosi manoscritti posseduti dalla Biblioteca Oliveriana di Pesaro, mi accadde di trovare, nel vol. XXX dei *Monumenti Rovereschi* (raccolta di documenti relativi ai Della Rovero, duchi di Urbino) una sua lettera autografa, diretta a Francesco Maria II e datata da Madrid il 10 giugno del 1603.

Com' è noto, Tommaso L. da Victoria visse molti anni in Roma, dove si recò in giovine età, e dove esercitò l'ufficio di maestro di cappella, prima nel Collegio Germanico (1573), — grazie all' influenza del suo protettore, il cardinale Ottone Truchses, al quale egli aveva dedicato, l'anno innanzi, i suoi primi lavori dati alle stampe —, poi nella chiesa di S. Apollinare [2]). Dopo il 1583, «sintiendo las nostalgias de la patria ausente», — com 'egli stesso si esprimeva-volle far ritorno in Ispagna, «para dedicarse, en el retiro cual cumplía á un sacerdote, á la contemplación de las cosas divinas» [3]).

---

1) Ecco il titolo del libro pubblicato da Antonio Falcone tre anni dopo l' immatura morte del figlio: *Con alcune opere fatte all' improviso, a competenza con Sebast. Ravalle, cappellano di Malta, e maestro della cappella reale di Palermo, con una narrazione come veramente il fatto seguisse, Madrigali a cinque voci di Achille Falcone etc. In Venezia, appresso Giacomo Vincenti, 1603.*

2) L' Adami (*Osservazioni per ben regolare il Coro dei Cantori della Cappella Pontificia* ecc. Roma, 1711, pag. 191.) lo cita tra i cantori della cappella Vaticana senza indicazione cronologica precisa; ma in verità nei registri di quella cappella non s' incontra mai il suo nome (V. Celani, *I cant. d. capp. pontif.* nella *Rivista Mus. ital.*, Anno XIV, fasc. 4°).

3) V. la dedicatoria del suo *Missarum liber primus 4, 5, 6, voc. ad Philippum secundum Hispaniarum Regem cathol.* — Venet. 1583.

Molti anni erano già trascorsi da che egli aveva rivedute le patrie contrade, e se ne viveva a Madrid, contento del suo modesto titolo di «Capellan de Su Maytad», quando, memore della tradizionale liberalità della corte urbinate, si rivolse al duca Francesco Maria II, sollecitando un sussidio per la stampa di alcune sue composizioni.

Ecco il documento, che fedelmente trascrivo, conservando l'ortografia dell'originale[1]):

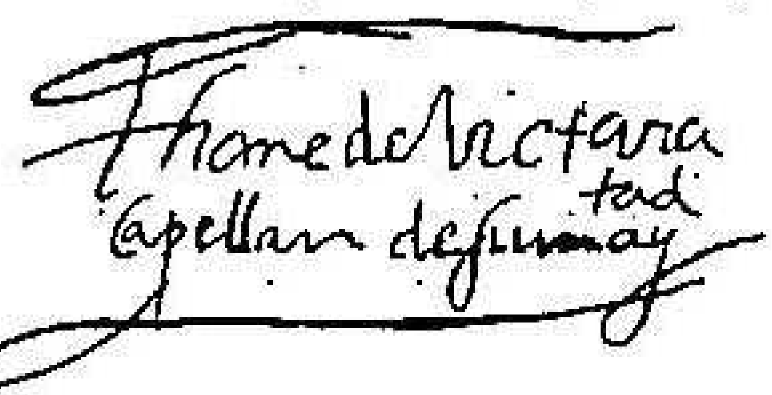
*Serenisimo*

*Señor:*

*El año pasado embie à V. Alt.*$^{a}$ *diez libritos de musica de mil cosas ý entre otr*$^{as}$ *yba una Missa de la Vatalla que dio gran gusto al Reý mio S̃ ý pues V. Alt.*$^{a}$ *no me a hecho mrd. (merced) de avisarme del Reçivo, me he determinado de embiar otros à V. Alt.*$^{a}$ *ý suplicar los reçiva y con elles mi voluntad. Y se sirva V. Alt.*$^{a}$ *de haçerme alguna mrd. para ayuda à la estampa que la que se me hiçiere agrade çernos (hé) toda mi vida y suplicar à nro. S̃ por la de V. Alt.*$^{a}$ *y de etc.*

*Madrid, 10 de Jiunio 1603.*

*La mrd. que V. Alt.*$^{a}$ *me hiçiere se podra dar en Roma à Fran.*$^{co}$ *de SSotto Capelan ý Cantor, de su Sanctidad*[2]).



1) Questa lettera fu per la prima volta pubblicata da me nel periodico *Le Marche* (A. II, 1902, fasc. 1°) con un breve commento, e più tardi con un commento più esteso dall' insigne musicologo e compositore spagnolo Filippo Pedrell in questa stessa rivista (A. XI, p. 469 e segg.). Qui aggiungo il fac-simile della firma autografa del Da Victoria.

2) Serenissimo

Signore:

L'anno passato inviai a Vostra Altezza dieci libretti di musica varia, tra cui una Messa della Battaglia, che piacque molto al Re mio signore, e poichè V. Alt.$^{a}$ non mi ha fatto cenno di ricevuta, ho deciso di inviarne degli altri a V. Alt.$^{a}$ e supplicare che li gradisca, e con essi la mia servitù. E se V. Alt.$^{a}$ si degna di concedermi qualche sussidio per sovvenire alle spese di stampa, gliene sarò grato per tutta la mia vita e pregherò Nostro Signore per quella di Vostra Altezza e di ecc.

Madrid, 10 giugno 1603. Thome de Victoria
Cappellano di Sua Maestà.

Il sussidio che Vostra Altezza mi concederà, potrà esser rimesso a Francesco de Soto, Cappellano e Cantore di Sua Santità *).

*) Il P. Francesco Soto, frate filippino, connazionale del Da Vittoria (nacque a Langa, diocesi di Osma), era soprano della cappella pontificia sin dal giugno del 1562. Nel 1603 aveva settant' anni. Godette la stima e l' amicizia di S. Filippo Neri, che gli affidò la direzione della musica della famosa *Congregazione dell' Oratorio*, fondata da questo santo. L' opera del Soto, insigne, per quanto umile e modesto, musicista, ebbe una grande importanza nella creazione dell' oratorio musicale. Morì a 85 anni in Roma il 25 sett. 1619, e fu sepolto nella chiesa di S. Maria della Vallicella.

Da questa lettera apprendiamo che il Da Victoria aveva inviato nel 1602 al duca di Urbino dieci fascicoli di musica di vario argomento, tra cui una *Messa della Battaglia*, che aveva piaciuto grandemente al suo re Filippo III; e, poichè era trascorso un anno senza che il duca gliene accusasse ricevuta, nel timore che il plico si fosse smarrito (e può darsi che realmente non fosse giunto a destinazione), il maestro gliene spedì degli altri con preghiera di aiutarlo a sopperire alle spese di stampa di quelle composizioni.

Quali opere del Da Victoria si contenevano in quei fascicoli?

Il parere di un giudice competentissimo in questa questione, l'illustre prof. Felipe Pedrell, è il seguente. I dieci *libritos* sono i dieci fascicoli separati dell' edizione di *Matriti*, *apud Flandrum*, *anno 1600*, otto dei quali sono le rispettive parti vocali, il nono contiène delle composizioni a 4 voci in partitura, e il decimo è *ad pulsandum in organo*. Il Da Victoria scrive che tra le composizioni inviate al duca vi era anche una *Missa de la Vatalla*; e precisamente nella citata edizione madrilena *apud Flandrum* si contiene una *Missa pro Victoria* che non trovasi nelle raccolte anteriori delle sue opere; e, poichè egli aggiunge che questa messa «dio gran gusto al Rey», può logicamente supporsi che fosse scritta per richiesta dello stesso Filippo III in commemorazione di qualche glorioso fatto d'arme della storia della Spagna, e molto probabilmente della battaglia di Lepanto, alla quale prese parte, con un ragguardevole corpo di milizie urbinati, anche il duca Francesco Maria II, che aveva allora 22 anni[1]).

Il medesimo prof. Pedrell afferma che il sussidio richiesto dal Da Victoria doveva servire per sopperire alle spese della stampa, non di una futura edizione delle sue opere, ma precisamente della citata edizione del 1600, benchè essa fosse uscita con la dedica a *Philippo III Orbis Utriusque Monarchae Maximo*, e benchè avesse piaciuto tanto a questo monarca. Ed egli può affermarlo scientemente, anche perchè dopo il 1600 non uscì alla luce che una edizione *princeps*, quella dell' *Officium Defunctorum sex vocib. in obitu et obsequis Sacrae Imperatricis Mariae*, pubblicata a Madrid *apud I. Flandrum* nel 1605.

Ecco, dunque, un altro fatto che viene ad aumentare il nostro scetticismo riguardo alla tanto strombazzata munificenza di certi mecenati dei secoli scorsi. Se nel seicento un re dei due mondi lasciava che un' opera, a lui dedicata e composta per celebrare la gloria della sua Casa, andasse elemosinando le spese di stampa, nel settecento, spettacolo ben più deplorabile, un principe di Stigliano ed un duca di Maddaloni lasciavano morire nella miseria e nell' abbandono l'autore delle *Stabat*!

---

1) V. Ugolini, *Storia dei Conti e Duchi di Urbino;* vol. II, p. 187.

# Die Oper an den badischen Höfen des 17. u. 18. Jahrhunderts.

Von

**Ludwig Schiedermair.**

(Bonn a. Rh.)

## Vorbemerkung.

Die vorliegenden Untersuchungen befassen sich mit der Opernkunst der markgräflichen Höfe Badens während des 17. und 18. Jahrh. und reichen bis zur Begründung des Großherzogtums. Sie verfolgen den Zweck, auf vergessene Kapitel der neueren Musikgeschichte Badens aufmerksam zu machen, sowie weitere Nachrichten zur Geschichte der Oper in Deutschland während des 17. und 18. Jahrh. beizubringen.

Die Mitteilungen, die uns bisher über die badische Oper während des 17. und 18. Jahrh. zukamen, sind spärlich und meist nicht ausreichend. Aktenmäßige Darstellungen wurden nicht versucht. Abgesehen von kurzen, gelegentlichen Angaben, die, wie z. B. jene H. M. Schletterer's[1]), über einzelne Zeiträume auf Marpurg fußten, gab J. B. Trenkle in Feuilletonartikeln[2]), sowie in handschriftlich erhaltenen Aufsätzen[3]) einige Aufschlüsse, die jedoch nur auf der kursorischen Verarbeitung eines Teils des hier in Betracht kommenden Materials beruhten. In den hier einschlägigen allgemein historischen Arbeiten wurden ebenso, wie in den hierhergehörigen literaturgeschichtlichen Forschungen, die musikalischen Verhältnisse Badens nur vorübergehend und gelegentlich gestreift. Auch die Musikwissenschaft, die in der Darlegung einzelner territorialer Bestrebungen noch vor ausgedehnte und dankbare Aufgaben gestellt ist, hat erst teilweise und verhältnismäßig knapp auf die badische Musik jener Jahrhunderte Bezug genommen.

So bot sich diesen Untersuchungen[4]) ein reiches, unbenütztes Material aus handschriftlichen und gedruckten Quellen, die häufig nicht allein die heimatliche badische Kunst in ein neues Licht zu stellen vermochten, sondern auch verborgene Einzelzüge der deutschen Operngeschichte im allgemeinen aufdecken konnten. Die Untersuchungen wurden nicht lediglich auf die dramatischen Werke selbst beschränkt, sondern auch auf die Aufführungen ausgedehnt. Dadurch ergab sich nebenher eine Darstellung der badischen Hofkapellen, die auch zur Geschichte der deutschen Hofkapellen des 17. und

---

1) Zur Geschichte dramatischer Musik und Poesie in Deutschland, Bd. I: Das deutsche Singspiel, 1863, S. 223.

2) Karlsruher Zeitung, 1882, Nr. 189 ff.

3) Grh. General-Landesarchiv in Karlsruhe.

4) Einige zusammenfassende Mitteilungen über die badische Oper unter Karl Wilhelm hat der Verfasser im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1910, 17. Jahrgang, unter dem Titel »Zur Geschichte der frühdeutschen Oper« veröffentlicht.

18. Jahrh. weitere Beiträge liefern dürfte. So versucht die Arbeit nach mancherlei Seiten Bausteine beizusteuern, wie sie es auch als ihre besondere Aufgabe betrachtete, die badische Kunst jener Jahrhunderte stets im Rahmen der allgemeinen Musikentwicklung jener Zeit zu zeigen.

Enthält das Material des baden-badenschen Hofes oft gerade an wichtigen Abschnitten manche empfindliche Lücken, so fließen dagegen die Quellen für Durlach und die vereinigten Markgrafschaften viel reicher und überraschen stellenweise durch ihre Vollständigkeit. Wie von zahlreichen Opernbühnen Deutschlands des 17. und 18. Jahrh. ist auch von der Oper der badischen Höfe für diese Zeit der größte Teil des musikalischen Materials verloren gegangen. Immerhin haben sich glücklicherweise wenigstens einzelne Partituren erhalten. Von der Mitte des 18. Jahrh. ab macht sich dieser Mangel dann weniger fühlbar, da wir die Stücke aus den Aufführungen anderer Bühnen kennen und ihre Partituren größtenteils besitzen. Für diese Zeit schien auch eine kürzere Darstellung geboten, während die vorhergehenden Zeiträume im Hinblick auf die weniger bekannten Stücke eine ausführlichere Behandlung erfuhren.

Der Verfasser ist bei seinen Nachforschungen aufs weitgehendste unterstützt worden. Vor allem schuldet er dem Großh. Fideikommiß und dem Gr. Generallandesarchiv, sowie der Gr. Hof- und Landesbibliothek in Karlsruhe, die ihm in der liberalsten Weise die Quellen zugänglich machten, seinen Dank. Herr Geh. Rat Dr. Karl Obser in Karlsruhe hat sich hier in besonderem Maße verdient gemacht. Ferner ist zu gedenken: der Musikabteilung der Kgl. Bibl. in Berlin, der k. k. Hofb. in Wien, der kgl. Archivverwaltungen in Stuttgart und Dresden, der Grh. Bibliotheken in Weimar und Darmstadt, der Universitätsbibl. in Erlangen und Rostock, der städtischen Bibl. in Hamburg, des herzgl. Haus- und Staatsarchivs in Gotha, des Stadtarchivs in Durlach, der Pfarrämter in Karlsruhe, Rastatt, Bamberg und Rosenheim, ferner der Herren R. Gerwig in Pforzheim und Dr. Raab in Durlach. Ohne die Hilfe dieser Behörden, Ämter und Herren wären manche Nachforschungen erfolglos geblieben.

## Baden-Baden.

### Ballettaufführungen — J. C. Fischer — Deutsche Stücke — Die Hofkapelle — Italienische Opern — Ballette — Freiburg.

Nach dem großen unseligen Kriege machten die beiden Markgrafschaften, in die sich Baden zur Reformationszeit gespalten hatte, den langen häuslichen Zwistigkeiten ein Ende und reichten sich die Hand zum Frieden, den sie auch fernerhin bis zu ihrer Wiedervereinigung bewahrten. Die aufs ärgste mitgenommenen Länder sollten nun endlich die Segnungen des Friedens genießen, um freilich nur zu bald wieder zum Tummelplatz fremder Soldaten zu werden.

Als die Friedensglocken durch Baden-Baden erklangen, regierte dort der bejahrte Markgraf Wilhelm[1]). Nach den harten Schicksalsschlägen,

1) Friedrich von Weech, Badische Geschichte, Karlsruhe 1890, S. 162 ff.

die ihn und sein Land betroffen hatten, erhellten frohe Hoffnungen auf bessere Zeiten seinen Lebensabend. Die Friedensjahre verliehen dem Hofe allmählich wieder freundlichere Züge und ließen nun auch musikalisch-theatralische Unterhaltungen zustande kommen, wie sie an anderen deutschen Höfen jener Zeit unter französischen und italienischen Einflüssen veranstaltet wurden.

Von den musikalisch-theatralischen Darbietungen dieser Unterhaltungen am baden-badenschen Hofe ist aus dem Jahre 1657 ein *Ballett*[1]) nachweisbar, welches beim Besuch des Durlacher Prinzen Friedrich zu Baden »angestellt und gehalten« wurde und einen Teil der aus Tafeln, Bällen und Wirtschaften bestehenden Fastnachtsfreuden des Jahres 1657 bildete. Das Ballett wurde auf einem im Schlosse errichteten »Theatrum« gespielt und von Mercurius, Sol, Venus, Ceres, sowie Nymphen und Hirten mit Gesängen und Tänzen ausgeführt. Neben der Hofgesellschaft wirkte der Tanzmeister Monsieur Giolet in der Rolle des Mercurius mit. Einen ähnlichen Charakter hatte das Ballett *Sieg der Liebe gegen dem Unglück*[2]), das für Fastnacht 1666 von dem Tanzmeister de la Chausée »componirt«, d. h. wohl arrangiert war, szenisch jedoch größere Anforderungen stellte. Zu den allegorischen Figuren Liebe, Glück, Unglück, Kühnheit, sowie den Nymphen und Hirten gesellten sich hier noch Bauern, die Typen des Doktors, des Barbiers, eines »Cavallier mit seiner Maistressen«, sowie Bären, die von Mitgliedern der Hofgesellschaft dargestellt wurden. Ein weiteres Ballett: *Le Fruit de l'Orangier oder Pomerantzen-Frucht*[3]) ist aus dem Jahre 1669 erhalten und wurde zu Ehren der Pfalzgräfin Maria, einer geborenen Prinzessin von Oranien, am 4. März gespielt. Ausgedehnte Aufzüge und Tänze, welche auch hier Götter und Göttinnen, Helden und allegorische Figuren, sowie als Gefolgschaft der Circe Affen und Schweine auf die Szene rufen und zu glanzvollen, aber auch anmutigen Bildern Anlaß gaben, werden ebenfalls durch teilweise strophische Gesänge einzelner Personen unterbrochen und dienen der Verherrlichung des »Pomerantzen Appfels«. Von der Poesielosigkeit und Unbeholfenheit, die der Verfasser in den deutschen Gesängen an den Tag legte und mit zahlreichen Kollegen seiner Zeit teilte, kann schon eine Strophe des Neptunus einen Begriff verschaffen:

---

1) Eine gedruckte Beschreibung von dem »Fürstl. Marggräff. Badischen« Mathematiker E. Welper in der großherzogl. Bibl. Karlsruhe (= Bibl. Karlsruhe).

2) Ein gedrucktes Exemplar in der Bibl. Karlsruhe.

3) Gedr. Exemplare ebenda. Das eine Textbuch (Qb 228) enthält Prospekte, welche die Unterschrift »*Princeps invenit*« tragen. Als Verfasser des Textes wird genannt: »D. F. H. F. M. M. Z. B. U. H.«

(II, 7) »Grüne Bäume lobt man zwar,
Aber grüne Farb an Früchten
Hör ich meistentheils vernichten;
Pomerantzen ist ein Waar,
Welche grün zwar nicht verwiesen
Doch mehr Gold-gelb wird gepriesen«.

Außer den jungen Prinzen und Prinzessinen, sowie der Hofgesellschaft war auch der Tanzmeister de la Chausée wieder an der Aufführung beteiligt, welcher beispielsweise das »Gehör« darzustellen und »darzu auff der Lauten« zu spielen hatte.

Die Herkunft dieser Stücke, wie sie ähnlich auch an anderen deutschen Höfen jener Zeit, zum Beispiel in Stuttgart, gepflegt wurden, verrät schon der französische Titel der »Pomerantzen Frucht«. In Paris hatte der Erbprinz Ferdinand Maximilian [1]) den Zauber der französischen Kultur auf sich wirken lassen und aus der französischen Hofgesellschaft die Gattin gewählt. Dem französischen Geschmacke trugen nun auch diese Badener Ballette Rechnung, an denen sich der Prinz selbst verschiedentlich beteiligte.

Die Freudentänze des Ballets wandelten sich bald in Trauerklänge auf den Tod des Erbprinzen, der bei einem Gegenbesuche am kurpfälzischen Hofe in Heidelberg auf der Herbstjagd tötlich verunglückte.

Als Ludwig Wilhelm [2]) nach dem Tode des Großvaters im Jahre 1677 die Regierung des Landes antrat, war es mit den theatralischen Veranstaltungen des Hofes in Baden-Baden für längere Zeit vorbei. Während die Franzosen sein eigenes Land verwüsteten und seine Schlösser niederbrannten, weilte der glänzende Soldat fern von der Heimat im Felde für Kaiser und Reich. Erst als gegen Ende des Jahrhunderts in den Ryßwicker Verhandlungen der Friede des Reiches gesichert war, konnte er sich persönlich um sein Land kümmern. Mit der jungen Gattin zog er in Baden ein, in Rastatt sollte ein neues prächtiges Schloß erstehen.

Franziska Sibylla Augusta, die geistvolle, schöne Tochter des letzten Herzogs von Sachsen-Lauenburg, war 1690 zu Raudnitz in Böhmen Ludwig Wilhelm angetraut worden. Während der Kriegsjahre hatte die fürstliche Familie verschiedentlich auf dem prächtigen Schloße Schlackenwerth, dem Sitze der böhmischen Herrschaften, residiert und auch später suchte sie dieses wiederholt auf.

An diese böhmische Zeit knüpfen sich die ersten dürftigen Nachrichten, die wir über einen Hofkapellmeister Ludwig Wilhelms, den ausgezeichneten Musiker Johann Caspar Fischer, einen Vorläufer Bach's,

---

1) v. Weech, a. a. O., S. 178ff.
2) Aloys Schulte, Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden und der Reichskrieg gegen Frankreich, 1892, Bd. 1, S. 1ff.

besitzen[1]). Im Jahre 1695 war in Augsburg Fischer's bekanntes Suitenwerk *Le Journal du printems* im Druck erschienen, das bei stark französischen Einflüssen deutsche Züge erkennen läßt und dem Markgrafen, dem es gewidmet ist, mit einigen Stücken, wie der »*Marche*« und dem »*Air des Combattans*« der ersten Suite, Huldigungen darbringt. Das Titelblatt der *Pièces de Clavessin* nennt als Aufenthaltsort Fischer's im Jahre 1696 den Hof zu Schlackenwerth. Die Eintragungen in den Taufmatrikeln des Schlackenwerther Pfarramts und in den Dokumenten des Schlackenwerther Piaristenkollegiums legen dann weiterhin nahe, die Aufenthaltszeit Fischer's in Böhmen bis zum Jahre 1716 auszudehnen. Als Besoldung erhielt Fischer 150 *fl* Geld und 156 *fl* Kostgeld.

Während in Schlackenwerth vielleicht auf besonderen Wunsch der Markgräfin unter der Leitung eines Künstlers wie Fischer eine Hofmusik bestand, kam es auch in der Heimat zu künstlerischen Unternehmungen. Davon legen Zeugnis ab ein Brief des Domenico Maria Grilli deto Arlechino aus Venedig vom 31. Juli 1699, sowie eine undatierte Beschwerde der »gesamten gesellschaft derer von Stahlschützen«. Die letztere richtete sich gegen die ungebührliche Aufführung der Hofkomödianten[2]):

«. . . ist sogleich Ew. Hochfrstl. Durchl. Comoediant namens Carl auf ihn, mit bey sich gehäbten entblößten und in teutschland zu tragen verbotenen stilet, loßgesprungen und ihme solchen auf die Brust gesezet, da immittelß dessen Cameraden nach denen Degen, welche sie vielleicht nur zuhm ende auf die Banck, gleich vor dem Hauß, zusammengeleget, gelauffen, und mit entblößtem gewöhr auf uns loßgesprungen . . .»

Diese Anklage läßt auf die Anwesenheit auswärtiger, wohl italienischer Musiker am Hofe Ludwig Wilhelms schließen, auf die auch Grilli Bezug nimmt[3]):

«. . . *ó inteso da francesco Venturini Musicante di V. A. S. . . . é pasato par da Verona doue mi ritrouo Con tuta la Compagnia come il deto aueduto, ò recitarla e dal deto, ó inteso che V. A. S. fa fabricare un teatro, à Badine onde se V. A. S. uora aiutare un uil suo seruo pronto saro . . .*

*come ancora Mia Moglie la qual ancor ela desidera tal Gracia, è fortuna di ritornar ò seruir che tanto la onorata, è fate Gracie da lei non Me vitate, ò benche ò inteso dal deto francesco venturini che ero venuto nuova a la Corte di V. A. S. che la deta Mia moglie fose mocta lodato sdio sta bene Come fa*

1) Über Fischer s. Max Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, 1899, S. 224 ff.; Karl Nef, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., Beihefte der Internat. Musikgesellschaft, V, 1902, S. 38 f.; Ernst von Werra, Fischer's Sämtliche Werke für Klavier und Orgel, 1901. Orchestermusik des 17. Jahrh., Denkmäler deutscher Tonkunst, 10. Bd., 1902; Franz Ludwig, Neue Forschungen über den Markgräflich-Badischen Hofkapellmeister Johann Kaspar Ferdinand Fischer, Mitteilungen des Vereines für Gesch. der Deutschen in Böhmen, Bd. 49, S. 71 ff. — Weitere in Baden angestellte Nachforschungen blieben erfolglos.

2) Großherzogl. General-Landesarchiv Karlsruhe (= Arch. Karlsruhe).

3) ebenda.

*ancora la figliolina picolina che Mi gracio V. A. S. Asieme con L. S. Prencipessa ditene la al santo Batesimo . . . .*

*con locasione ancora conduco ne la deta Compagnia uno che sia bono di dipingere il teatro che V. A. S. fa fabricare Aiutando ancora io a tal Affare del dipingere . . .»*

Eine Ausgestaltung der musikalischen Darbietungen des Hofes dürften die kriegerischen Zeiten verhindert haben, die wiederum über Baden hereinbrachen und auch noch anhielten, als Ludwig Georg nach dem Tode seines großen Vaters (1707) zunächst unter der Vormundschaft der Mutter zur Regierung gelangte. Mag der Tod des Gatten und der meisten Kinder über das heitere Gemüt der Markgräfin auch manche ernste Schatten gebreitet haben, die Lebensfreude und der Sinn für künstlerische Betätigung wurde durch die zeitweise durchgeführten Bußübungen durchaus nicht verdrängt. Dies zeigt die Anlage des mit erlesenem Geschmack ausgestatteten Lustschlosses Favorite ebenso, wie die musikalische Praxis, die auch weiterhin auf Schlackenwerth wie nach den Friedensschlüssen am badischen Hofe geübt wurde. Bis zum Jahre 1716 können wir die Spur Fischer's in Schlackenwerth verfolgen, wo also auch nach dem Tode Ludwig Wilhelms musikalische Aufführungen nicht gefehlt haben dürften. Hierauf scheint Fischer mit seiner Familie nach Baden übergesiedelt zu sein[1]), wo wir ihn nun als Opernkomponisten kennen lernen.

An musikalisch-dramatischen Aufführungen kennen wir unter der vormundschaftlichen Regierung der Markgräfin:

Das *Huldigungsfest der Zeit*[2]), das aus Anlaß ihres Geburtstages zu Anfang des Jahres 1718 von der Hofkapelle »Gesungener begangen« wurde. In diesem Einakter bezwingen die Huldgöttinen die Parzen und bringen durch List die Zeit in ihre Gewalt. Der Sense, der Sanduhr und der Flügel beraubt, muß die gefesselte Zeit den Schwur ablegen, als Sklavin am »hochfürstl. Geburtestag« zu dienen:

Aglaja.

Erkenne dann, mit eignen Schaden
Des Himmels Will,
Den du verletzet;
Das Er kein Wohlfahrts-Ziel
Jemahlen hat gesetzet[.]
Regierender Juno des Hauses von Baaden.

Die Zeit.

Ich erkenn', und bekenn darbey,
(O! hätt' ichs nie verneint!)
Das Dero Tugend-Werth,
Den Ihr, Göttinnen heunt
Lobsinget, und ehrt,
In der Obhut sey
Des Himmels, und der großen Götter Gnaden.

Aglaja.

Wohlan! verpfände dich mit einem Schwur.

Die Zeit.

Ich schwör bey meiner Stunden-Uhr,
Bey meiner Sensen-Schneyde,
(Die Beyde,
Als ich meyn',
In Euren Händen seyn)
Das fürohin die Zeit
Nit will stören,
Noch versehren
Dero Zufriedenheit.
Der Himmel billige den abgelegten Ayde.

---

1) Franz Ludwig, a. a. O., S. 73.
2 Ein gedrucktes Textbuch in der Bibl. Karlsruhe.

Eufrosine.
So recht; die Zeit soll fürohin
Als Leibeygne Clientin
Einer Marggräflichen Land-Regentin,
Gleich Juno, aller Götter Ober-Herrscherin,
Auszuwetzen die alten Scharten,
Als Sclavin unterthänig auff Dero Dienste
[warten.

Pasithea.
Die Zeit stimmt ein;
Ja, schätzt sichs vom Geschick
Das höchste Glück,
Und Freud zu seyn;
Daß in solchem Sklaven-Stande
Am Hoch-Fürstl. Geburtes-Tag
Sie dienen mag
Zu einem Pracht- und Ehren-Bande.

Die Zeit.
Mir die Gefangenschaft, statt aller Frey-
[heit ist.

Wir haben hier ein Huldigungsstück vor uns, wie es an deutschen Fürstenhöfen jener Zeit unter dem Einfluß fremder Vorbilder üblich war, hier aber in eine besonders ungeschickte und wenig anziehende Form gebracht wurde. Zwischen einzelne Szenen sind Tänze eingefügt, in die erste Szene kurze Chorstellen der Götter eingestreut. Unter den Sologesängen herrschen Strophengesänge und solche in der Rundstrophe vor. In der neunten und zehnten Szene, in denen die Zeit eingeschläfert und dann gefesselt wird, dürfte nach der Vorschrift des Textes die Instrumentalmusik in ihre Rechte eingetreten sein. An das Stück schloß sich ein großer, aus 32 achtzeiligen Strophen bestehender Monolog der Zeit (»Befröligungs-Zusatz von der Gehuldigten Zeit«).

Einige Monate nach der Darstellung dieses Festspiels folgte:
*Meleagers Gelübd-mäßiges Ehren-Feuer-Opffer zu Versöhnung Dianae*[1]), das zum Geburtstage des jungen Markgrafen Ludwig Georg »von dero Hoch-Fürstlichen Hoff-Capelle höchst-freudigist angezündet und Gesungener begangen« wurde. Mit diesem Stücke kam bei den Rastatter Festlichkeiten ein Stoff zur Verwendung, den der Durlacher Hof schon einige Jahre vorher auf die Opernbühne gebracht hatte. Von dem Durlacher Meleager soll später die Rede sein. Das Rastatter Stück handelt in drei Akten ebenfalls von der Erlegung des Ebers durch Atalanta und Meleager, bringt jedoch als Meleagers Feind den Theseus auf die Bühne und schließt ohne Schatten mit einer allgemeinen Versöhnungsfeier. Das Solo- und Ballettpersonal war hier gegenüber dem Durlacher Stücke beschränkt, der Chor nur mit etlichen Jagdrufen bedacht. Als Vorbild scheint eher ein italienisches Stück[2]), als ein französisches gedient zu haben. Die deutsche Bearbeitung des Meleagerstoffes für die Rastatter Bühne dürfte auf einen jener Librettisten zurückgehen, wie sie an den deutschen Opernbühnen jener Zeit, soweit diese deutsche Stücke boten, häufig anzutreffen und auch in Durlach in Tätigkeit waren. Unter den geschlossenen Gesängen überwiegen jene in der Rundstrophe und die strophischen Stücke.

1) Ein gedrucktes Textbuch in der Bibl. Karlsruhe.
2) Ein Zusammenhang mit dem Libretto Bernardoni's (K. K. Hofbibliothek Wien), das 1706 mit der Musik Ziani's in Szene ging, besteht nicht.

Zum »Einführungsfeste« der Schwarzenbergischen Prinzessin Maria Anna als »Marggräfliche Gemahlin« Ludwig Georgs wurde 1721 auf Befehl Sibyllas das »Singspiel« aufgeführt: *Vergnügte Ehe — Liebe in hochbeglücktester Wiederkunfft Ancaeens zu seiner Ehe — Verlobten Alcathoe* [1]).

Das Stück behandelt in drei Akten mit der damals üblichen Umrahmung des »Vorspiels« und der »Beurlaubung« die Eroberung Thebens durch den Tyrannen Lycander und dessen Werbung um Alcathoe, die Gattin des rechtmäßigen Königs Ancaeus, der auf der Fahrt nach den Gärten der Hesperiden sein Land verlassen hatte. Ancaeus kehrt mit der Beute zurück, gelangt als Juwelenhändler verkleidet zur Gattin und überwindet mit einer Schar seiner Getreuen den Tyrannen, dem er schließlich großmütig das Leben schenkt. Als Quelle des Textes dürfte eine der venezianischen Herkulesopern in Betracht kommen, die damals auch auf den deutschen Opernbühnen Eingang fanden. Herkules wurde hier zum Ancaeus, Megara zur Alcathoe, Theseus zum Ägides und Lycus zum Lycander.

Die venezianische Herkunft erkennen wir schon aus der Charakteristik des Tyrannen und der Zurückdrängung des Chors [2]) wie aus der Verwendung des Verkleidungsmotivs und der Einführung der Schlummerszene des dritten Aktes. In der Stilisierung der Szenen und der Gesänge ging der Bearbeiter der Badener Oper mit den deutschen Zeitgenossen, durch den Ausschluß der lustigen Personen entfernte er sich von der Hamburger Librettistik jener Zeit und ihrer Einflußsphäre.

Die Musik der Oper stammte nach der Angabe des Textbuches von »H[errn] J. C. Fischern, Derzeit Hochfürstl. Baaden-Baadischen Hof-Capell-Maistern«, der die »Sing-Wort durchgehends, sowohl zu denen Arien, als Gespräche, und Täntzen, sinnreich in die Music gesetzt« hatte. Damit erfahren wir die neue Tatsache, daß Fischer am Badener Hofe nicht nur als Instrumentalmusiker, sondern auch als Opernkomponist tätig gewesen war. Leider ist die Partitur dieses Stückes verschollen und dadurch zur Unmöglichkeit gemacht, Fischer von dieser neuen Seite kennen zu lernen.

Auch als Ludwig Georg die Regierung des Landes (1727) selbst übernahm, unterblieben am Hofe wohl nicht theatralische Aufführungen, soweit dies die Familienverhältnisse des Fürstenhauses und die kriegerischen Zeiten, unter denen die badischen Lande immer wieder zu leiden hatten, zuließen. Besitzen wir von solchen Aufführungen auch keine weiteren Nachrichten und wissen wir nur, daß bei dem »feierlichen Festin« am 11. Januar 1729 im Bankettsaale des wieder errichteten Schlosses zu Ettlingen die Tafelmusik von der chinesisch kostümierten Hofkapelle

1) Ein gedrucktes Textbuch in der Bibl. Karlsruhe.

2) Zu refrainartigen Stellen des Chors kommt es lediglich im »Vorspiel« und in der Schifferszene des 1. Akts.

gespielt wurde[1]), so läßt sich hieraus wohl nicht ohne weiteres schließen, daß Opern damals aus dem Badener Hofleben verschwunden waren.

Einige Mitteilungen über das Badener Musikleben unter Ludwig Georg, die gelegentlich auch auf Opernaufführungen Bezug nehmen, bringen für die Jahre 1737, 1747, 1749 und 1753 die Akten[2]) bei. Aus dem Jahre 1737 ist eine Instruktion für den Intendanten der Hofmusik erhalten:

»ist die Hof Kirchen Music an allen hohen Festtägen . . . eine solenne Vesper und ein hohes Ambt . . . mit Pauckhen und Trompeten zu halten, . . . Alle Sonn- und Donnerstäg eine Music bey Hof, nembl. am Sonntag eine vollige und am Donnerstag eine Cammer Music gehalten werde . . . Montag und Mittwoch sowohl unsere Cammer alß Hof Musici Jhr Exercitien und die Componisten sich zu befleißen haben, öfters Neue sachen zu producieren . . .«

Eine Instruktion vom Jahre 1747 (2. Juli) bestimmt für die »beiden Capell- und Concertmeister«:

»Nachdem wir Ludwig Georg . . . Unseren bisherigen Concertmeister Zwiewelhoffer zum würkl. Capellmeister, hingegen den Cammer-Musicum Volpert als Concertmeister gn. ernennet, . . . wollen wir dem Capellmeister die Kirchen- und Tafel Music bey allen hohen galla Tägen, dem Concertmeister aber die ordinari Tafel- Hof- und Ball Music . . . übergeben . . . als wir dem Concertmeister hiemit gnädigst anbefehlen, daß er sich je und allezeit mit hinlänglichen Musicalien versehen — und seiner Tafel Music dergestalten einrichten solle, damit nicht nur alle halbe Stundt ein Concert oder Parthie, sondern eines auf das andere, wie es an allen fürstl. Höfen gebräuchlich, ohne lange Aussetzung produziret werden möge . . .«

Aus dieser Instruktion des Jahres 1747 können wir nicht nur die Namen der beiden führenden Musiker der damaligen Badener Hofkapelle feststellen, sondern auch entnehmen, daß sich die Stelle des Kapellmeisters um diese Zeit erledigte. Dadurch gewinnt die Vermutung[3]), daß der am 27. März 1746 im Rastatter Sterberegister eingetragene »Casparus Fischer« mit dem Hofkapellmeister Fischer identisch sein könnte, an Wahrscheinlichkeit. Zwiewelhoffer wäre demnach der Nachfolger Fischer's im Badener Kapellmeisteramte[4]). Eine weitere Instruktion wurde am 18. April 1750 für den neu angenommen Konzertmeister Joseph Ullbrecht ausgefertigt[5]).

---

1) Eine (von Leopold in Augsburg) gedruckte Beschreibung besitzt die Bibl. Karlsruhe.

2) Arch. Karlsruhe: »Haus- und Hofsachen: Hofstellen, Hofmusik«.

3) von Werra, Denkmäler d. T., a. a. O., S. VI.

4) In den Kirchenbüchern des Erzbischöfl. Stadtpfarramts Rastatt begegnen wir zuerst im Jahre 1722 einem Franziskus Ignatius Zwibelhoffer, der als »*Tubicen aulicus*« am 10. Oktober mit Maria Helena von Haltenberg getraut wurde. Unterm 18. Juli 1752 wird in den Heiratsmatrikeln der Chirurg Franziskus Zwibelhoffer als »Sohn des Antonius Zwibelhofer, *quondam tubicinis aulici* und dessen Gattin Katharina« genannt.

5) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, a) Direktoren«.

Von Zwistigkeiten zwischen dem Kapellmeister, dem Konzertmeister und den Hoftrompetern berichten die Akten des Jahres 1749. Den Trompetern wurde da befohlen, »zu expedirung dieses oder jener Concerts, Symphonie oder eines anderen dergl. Musicalischen Stücks« unweigerlich zu erscheinen. Ein Bericht des Oberhofmarschallamts vom 22. Oktober 1753 handelt von der »vorzunehmenden Remedur derer bey fürstl. Musique sich ereigneten Confusioenen«, worauf ein scharfer Erlaß des Markgrafen erfolgte, wonach

»Bey der Comoedie Musique ein Jeder erscheinen und keiner ohne des Capell- oder Concertmeisters Vorwissen darvon ausbleiben«

solle. Unterm 13. Dezember dieses Jahres reichte das Oberhofmarschallamt einen weiteren Bericht ein, der Streiflichter auf die damaligen Opernaufführungen am Hofe wirft:

»Anbey sollen wir gehorsambst nicht verhalten, wasmassen gesambte Musique die unterthgste remonstration gethan, wie daß derselben sowohl alß denen Commoedanten bey der neueren Hof Haltungseinrichtung der Comoedie wein zwar nicht entzogen, nachhier aber gedachten Comoedianten allein wieder gdst. placitiret worden seye, selbe also hoffeten, daß ihnen /: weilen ohnehin gesambte Musici bey der Comoedie Musique des Engen Plazes halber nicht erscheinen können, künftighin aber wexelweiß, soviel alß erforderlich darbey sich einfinden würden: / an Comoedie wein ebenfalls wieder etwas weniges gndgst. accordirt werden möchte:

Wie es nun nicht ohne ist, daß es denen Musicanten Schwehr fallen müßte, Bey denen öfteren Comoedien in dem Tampf von Lichtern, und Staub vom Theatro zu musiciren und darvon keinen Trunkh zu haben . . .«

Im Jahre 1759 begegnen wir in den Akten der »Hof-Singerin« Francisca Sieglin, der Naturalien, Holzbezug und freies Quartier überwiesen werden [1]).

Dem Markgrafen Ludwig Georg folgte in der Regierung im Jahre 1761 sein jüngerer Bruder August Georg [2]), der damals in den fünfziger Jahren stand. Ein menschenfreundlicher Herr, von künstlerischen Neigungen, setzte er sich besonders für die künstlerische Ausschmückung des Rastatter Schlosses ein. Auch die Hofmusik erfuhr unter ihm eine lebhafte Pflege. Über einen Teil des Personals der damaligen Hofkapelle unterrichtet uns das Textbuch der 1762 aufgeführten Oper *L' Isola disabitata*, die von dem »Concertmeister von Seiner Hochfürstl. Durchl.« Joseph Schmittbaur »von Neuem« auf den bekannten Text Metastasio's komponiert war [3]). Hier finden wir als »Interlocutori«:

Gernando . . . Signore Dersch, Musico di Camera di S. A. S.
Costanza . . . Signora Ullbrecht, Cantatrice di Camera di S. A. S.

1) Arch. Karlsruhe: »Haus und Hofsachen: Hofstellen, Hofmusik«.
2) von Weech, a. a. O., S. 243 f.
3) Ein gedrucktes Textbuch in der Bibl. Karlsruhe.

| | |
|---|---|
| Enrico . . . . | Signore Lorenz, Musico di Camera di S. A. S. |
| Sylvia . . . . | Signora Svvoboda, Cantatrice di Camera di S. A. S. |
| Genio . . . . | Signora Kraus, Cantatrice di Camera di S. A. S. |

Und weitere Einblicke in den Personalstand der Rastatter Hofkapelle unter August Georg verschafft uns der Besoldungsetat von 1763[1]):

| | | | |
|---|---|---|---|
| Capellen Meister Ullbrecht [Joseph] . . . . . . . . | 500 fl. | Reiff . . . . . . . . . . . | 200 fl. |
| Waldhornist Starck . . . . . | 300 fl. | Tenorist Dersch . . . . . . . | 300 fl. |
| Ulbrecht [Jakob] . . . . . . . | 350 fl. | Musicus Haller . . . . . . . . | 300 fl. |
| Hof Musicus Krauß . . . . . | 250 fl. | » Dauber . . . . . . . | 400 fl. |
| Lorentz . . . . | 300 fl. | Häffner . . . . . . . . . | 300 fl. |
| Hammer . . . . | 400 fl. | Hüttisch . . . . . . . . . | 300 fl. |
| Bicquot . . . . | 300 fl. | Klüpferer [Klipfele] . . . . . | 135 fl. |
| Concertmeister Schmittbaur . | 500 fl. | Küstner . . . . . . . . . . | 135 fl. |

Eine vollständige Aufzählung des Personals bringt dann der »Staats- und Addresse-Kalender« von 1764[2]):

| | |
|---|---|
| Capell-Meister: | Herr Joseph Ullbrecht |
| Concertmeister: | Herr Joseph Aloysius Schmittbaur |
| Sopranisten: | Jungfer Carolina Ullbrechtin, Cammersingerin |
| | » Maria Anna Schwoboda, » |
| | Frau Ludgardis Ullbrechtin, » |
| | Herr Martin Lorentz, Cammer-Singer |
| Controaltisten: | Jungfer Maria Eva Ansion, Cammer-Singerin |
| | » Kunigunda Krausin, » |
| Tenorist: | Herr Franciscus Dersch, Cammer-Singer |
| Violinisten: | » Andreas Hamerer, Cammer-Musicus |
| | » Jacobus Tauber, » |
| | » Franciscus Picquot, » |
| | » Franciscus Haller, » |
| | » Hermann Poxleidner, » |
| | » Thadäus Höffelmeyer, Accesisten |
| | » Melchior Eigler, » |
| Waldhornisten: | » Jacob Ullbrecht, Cammer-Musicus |
| | » Heinrich Stark, » |
| | » Georg Häfner, » |
| | » Franz Hüttisch, » |
| Hautboisten: | » Ludwig Küstner, » |
| | » Georg Klipfele, » |
| Hof-Organist: | » Philipp Joseph Frick[3]) |
| Alto-Violinist: | » Michael Krauß, Hof-Musicus |
| Violoncellist: | » Petrus Hauck, Accessist |
| Fagottisten: | » Anton Schütz, Hof-Musicus |
| | » Franz Wägel, [Woeggel], Accessist |
| Contro-Bassisten: | » Joseph Reiff, Hof-Musicus |
| | » Joseph Peteritzky, Hof-Musicus |

1) Arch. Karlsruhe.
2) Bibl. Karlsruhe.
3) Am 7. Mai 1778 erhält die Ehefrau »des in der Welt herum irrenden ehemaligen Hoforganisten Fricks zu Rastadt« ein Gnadengeschenk von 12 fl.; am 29. November 1799 bewilligt Carl Friedrich »zur Verpfründung der verwittweten armen Hoforganist Frickin« eine jährliche Summe von 35 fl.: (Arch. Karlsruhe: Gnadensache).

| | |
|---|---|
| Hoftrompeter: | Herr Cristoph Emmert |
| | » Joseph Moser |
| | » Sebastian Wägel |
| | » Martin Stegmayer |
| Hofpaucker: | » Franz Anton Höffelmeyer |

Aus dieser Liste geht hervor, daß Ullbrecht nach dem Tode Zwiewelhoffer's[1]) zum Kapellmeister avanciert war und auch seine Familie in den Dienst der Hofmusik stellte. Als Ullbrecht's Nachfolger im Konzertmeisteramte treffen wir Schmittbaur, der auch als Komponist eines Metastasio'schen Librettos auftrat. Nach der Zahl ihrer Mitglieder konnte es die Rastatter Kapelle zwar nicht mit den großen Kapellen der damaligen Zeit aufnehmen, war jedoch jener, die gleichzeitig am Durlacher Hofe wieder aufblühte, hierin bedeutend überlegen. Unter den Mitgliedern der Rastatter Kapelle begegnen wir einer Reihe von Sängern. Fehlten unter diesen auch die Italiener, so war am Hofe, wie die Existenz der »*Isola disabitata*« dartut, die italienische Oper deshalb doch nicht ausgeschlossen.

In den nächsten Jahren scheint Schmittbaur wohl nach Ullbrecht's »abzug in Böhmen«[2]) den Kapellmeisterposten erlangt zu haben, ferner dürften der Tenorist Thau, der Waldhornist Georg Jörger, sowie der Violinist Michael Woeggel aufgenommen worden sein[3]).

Im Jahre 1768 wurden zur Fertigstellung eines »von Serenissimo gn. anbefohlenen preßant Baus«, unter dem der »Commedie Hauß Bau« gemeint war, Zimmergesellen abgeordnet[4]).

Über Balletaufführungen unter August Georg gibt ein Inventarium Aufschluß, in dem folgende Ballette namhaft gemacht werden[5]:)

| | |
|---|---|
| Heumacher Ballett | Ballett im Serail |
| Juden Ballett (1767) | Holtzhacker Ballett (1768) |
| Der Tanzmeister (1767) | Fenster einschlagen (1768) |
| Zigeuner (1768) | Türkisches Garten Ballett (1768) |
| Hollandische Bild | Jahrmarkt |
| Kieffer [Küfer] Ballett | Gärtner Ballett |
| Der Dudelsack | Maultrommel |
| Der Taube | Matrosen Ballett |
| Der Wirth am Berge | Werbeplatz Ballett |
| Reinauer Lustbarkeit | Der von Spanier ermordete Türck |
| Wein Leße oder Herbst | Schäffer Freude |
| Verjüngerte Kreiß | Diable à quarte oder Intermez |
| Schumacher Ballett | Nacht Music oder Windt Mühle (1770) |

---

1) S. oben S. 199.

2) S. Schmittbaur's Brief vom 22. Mai 1775, der später mitgeteilt wird.

3) Thau und Woeggel richten von Rastatt aus Bittgesuche an Karl Friedrich von Baden-Durlach (Arch. Karlsruhe). Jörger's Gesuche um Pensionszulagen gehen bis ins 19. Jahrh. hinein. Am 19. Februar 1819 ist er gestorben. (Arch. Karlsruhe: »Rastadt, Hofdiener«.)

4) Arch. Karlsruhe: Verwaltungsakten.

5) Arch. Karlsruhe: »Haus und Hofsachen, Hoftheater«.

| | |
|---|---|
| Entrimion et Diana | Die Sklaven der Amazonen |
| Die Mäußen Hütten | Die lustige Schäffer Freude |
| Appollo et Daphenes (1771) | |

Von einigen dieser Ballette können wir uns durch die Angaben der Kleider und Requisiten, die in denselben Verwendung fanden, einigermaßen ein Bild machen. Beim »Judenballett« heißt es zum Beispiel:

| | |
|---|---|
| 1 große blecherne Schüssel mit 32 Dillen zu denen Wachs Lichtern | 1 Juden Himmel |
| | 1 hölzerner Hammer |
| 12 Halß Kragen | 1 Boutelge Wein |
| 1 Rabiner | 8 Stadisten |
| 12 Schabes Deckel | |

Einen vernichtenden Schlag erhielt das Rastatter Musikleben durch den Tod August Georgs am 21. Oktober 1771. Die Markgrafschaft ging an die Durlacher Linie über, Karl Friedrich wurde auch der Herr von Baden-Baden. Die Rastatter Hofhaltung wurde aufgelöst, das Schicksal der Auflösung traf auch die Hofmusik. Ein Teil derselben fand, wie wir sehen werden, Anstellung am Karlsruher Hofe, die anderen wurden entlassen oder mit einer Pension außer Dienst gesetzt[1]). Die zum »dasigen theatre und Balet gehörige Garderobbe« ging im November 1773 durch Kauf um 400 *fl.* an den vormaligen »Baden-Badischen Ballett-Meister« Curioni über[2]). Ließen sich im Laufe des Jahrhunderts in Rastatt gelegentlich auch Theatertruppen nieder[3]) und kamen auch hin und wieder musikalische Veranstaltungen zustande, — mit einem Musikleben, wie es unter diesen letzten badischen Markgrafen sich entfaltet hatte, war es hier seit der Vereinigung der beiden Markgrafschaften vorbei.

Nach der Vereinigung der beiden Markgrafschaften hielt Ludwig Georgs unverehelichte Tochter, die Prinzessin Elisabeth, vorübergehend in Freiburg noch eine Hauskapelle, die nach dem Berichte eines Zeitgenossen[4]) aus folgenden bemerkenswerten Mitgliedern bestand:

Direktor: Gäring, (Waldhorn und Geige)
Tyri, (Klarinette)
Kirrstein, (Bassetthorn *en premier* und Klarinette)
Czerny, (Bassetthorn *en Basse* und Fagott)
Matauscheck (Fagott und Bassetthorn *en second.*)

---

1) Im Jahre 1782 werden folgende Pensionisten aufgezählt (Arch. Karlsruhe: »Manual Akten«): Jörger 118 fl., Höfelmeyer 150 fl., Ulbrecht 150 fl., Starck 150 fl.

2) Arch. Karlsruhe: »Haus und Hofsachen, Hoftheater«.

3) So erhielt beispielsweise der »Comoedie Directeur« Demerij aus Straßburg die Erlaubnis zu Aufführungen in dem »Hoftheater zu Rastadt die Zeit der Dauer des zu Rastadt abzuhaltenden Reichsfriedens Congresses über.«

4) F. F. S. A. von Boecklin, Beiträge zur Geschichte der Musik, besonders in Deutschland; nebst freymüthigen Anmerkungen über die Kunst, Freyburg i. Br. 1790, S. 108f. Ein Exemplar dieses dem badischen Erbprinzen gewidmeten Büchleins auf der Kgl. Bibliothek Berlin.

und einen guten Ruf genoß. Vielleicht haben wir hier Angehörige des Schlackenwerther Hofstaates der Prinzessin vor uns. Auch für das Theaterleben soll Elisabeth Interesse an den Tag gelegt haben. Mit der früheren Musikpflege des baden-badenschen Hofes konnte sich diese Nachblüte in Freiburg nicht mehr messen.

## Baden-Durlach.

### I. Abschnitt: Die ersten Gelegenheitsstücke.

Am Baden-Durlachischen Hofe dürften die ersten Versuche musikdramatischer Aufführungen in die Regierungszeit des Markgrafen Friedrich VI. fallen.

Markgraf Friedrich[1]) hatte in seiner Jugend zur Ausbildung längere Zeit in Paris geweilt und war hier sicherlich schon früh auch mit der französischen Kunst in Berührung gekommen. Als er im Jahre 1659 zur Regierung gelangte, wandte er im besonderen der Verwaltung des Landes seine Fürsorge zu; sichtlich lebte unter ihm das Land nach den harten Zeiten wieder auf. Aber auch den geistigen Interessen schenkte er seine Aufmerksamkeit. Die im großen, unseligen Kriege zerstörten Schlösser wie Hochberg und Karlsburg wurden wieder aufgebaut und erweitert, Gemälde-, Altertums- und Münzensammlungen angelegt.

Bei den Festlichkeiten machte sich die Hofgesellschaft nach dem Vorbild des baden-badenschen Hofes an Ballettaufführungen, die für ihre französischen Neigungen Zeugnis ablegen. Zu Ehren des zu Besuch in Karlsburg weilenden Markgrafen Albrecht von Brandenburg und seiner Gemahlin kam im August 1666 das »Tanz-Spiel« *Glück und Tugend*[2]) zur Darstellung. Ein »Concert von violinen« eröffnete das Stück, in dem im Geschmack der damaligen Zeit Glück und Tugend um die Vorherrschaft rangen und schließlich Jupiter als Spender des »wahren Glücks und der wahren Tugend« erschien. Anläßlich der Vermählung des Erbprinzen Friedrich Magnus mit der Prinzessin Auguste Maria von Schleswig-Holstein im Mai 1670 wurde *Der Liebestriumpf*[3]) dargeboten, der ebenfalls aus Gesängen und Entréen bestand und den Fürsten Welpho, die Prinzessin Hildegard, sowie Götter, Göttinnen, allegorische Figuren und einzelne Volksstämme auf die Bühne brachte. Als Tanzmeister wird in beiden Stücken Monsieur de Champ genannt. Eine ähnliche Aufführung folgte in demselben Jahre dann einige Monate später

---

1) v. Weech, Badische Geschichte, a. a. O. S. 355 ff.
2) Ein gedr. Exemplar in der Bibl. Karlsruhe.
3) Albert Krieger hat in seinem Aufsatz »Die Vermählung des Markgrafen Friedrich Magnus von Baden-Durlach und der Prinzessin Auguste Maria von Schleswig-Holstein« (Festschrift des großh. Generallandesarchivs 1902, S. 107 ff.) zuerst dieses Stück genannt. — Ein gedrucktes Exemplar in der Bibl. Karlsruhe.

am Geburtstage des Markgrafen (6. Nov.), an dem von »fürstlichen, gräflichen und adlichen Personen« das *Musen Preiß-Ballet* »präsentiert und getanzt« wurde[1]). Weitere dramatische Aufführungen solcher Art am Hofe mag der Ausbruch neuer Kriege, welche die Markgrafschaft in Mitleidenschaft zogen, unmöglich gemacht haben.

Auch als Markgraf Friedrich VII. Magnus seinem Vater in der Regierung folgte, dürften solche Aufführungen am Hofe nicht häufig stattgefunden haben. Was im 30jährigen Kriege nicht der Zerstörung anheimgefallen war, wurde nun im Réunionskriege, im orleansischen Feldzuge, im spanischen Erbfolgekriege vernichtet. Wie seinen Untertanen, erging es auch dem Markgrafen selbst. Am 16. August 1689 traf die Stadt Durlach das Schicksal zahlreicher oberrheinischer Orte. Auf seinem damals noch einzigen unversehrten Schlosse in Grötzingen fand Friedrich Magnus eine Zufluchtsstätte, die er erst 1699 mit der notdürftig hergerichteten Karlsburg in Durlach wieder vertauschen konnte[2]). Kaum hatten Land und Hof einige Jahre die Segnungen des Friedens genossen und sich von den Unbilden der Kriegsjahre etwas erholt[3]), da zogen aufs neue feindliche Truppen ein. Unter diesen Verhältnissen war am Hofe an eine geordnete Musikpflege und an regelmäßige Aufführungen von Stücken auch musikdramatischer Gattung natürlich nicht zu denken, und nur vereinzelt konnten bei entsprechenden Gelegenheiten solche Veranstaltungen getroffen werden.

In den wenigen Friedensjahren seiner Regierung bemühte sich Markgraf Friedrich Magnus eifrig um die Hebung seines schwer geschädigten Landes. Mit den wissenschaftlichen Bestrebungen unterstützte er auch die künstlerischen[4]). Im Jahre 1684 hören wir von einer Aufführung des *sich selbst besiegenden Scipio*[5]), im Jahre 1694 von einem *Ballet auff des durchlauchtigsten Fürsten Friedrich Magnus . . . Geburtstag*[6]), dem zur selben Gelegenheit ein Jahr später eine *Kleine Jäger- und Schäferlust*[7]) folgte.

Mit dem Stücke des Jahres 1684 dürfte eine wirkliche Oper zur Aufführung gebracht worden sein. Die beiden Stücke der Jahre 1694 und 1695 gehörten wohl wieder zur Gattung des damals an deutschen Höfen beliebten Balletts. Arien und Entréen von Göttern und Göttinnen

1) Marpurg, Historisch-Kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik, Bd. 3 (1757/58), S. 286.

2) v. Weech, a. a. O., S. 363 ff.

3) Vgl. O. Konr. Koller, Die Einwohnerschaft der Stadt Durlach im 18. Jahrhundert, 1907, S. 9 ff.

4) Vgl. K. G. Fecht, Geschichte der Stadt Durlach, Heidelberg 1869, S. 136.

5) Friedr. Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe, 1898, S. 277. Ein Exemplar dieses Stückes war nicht aufzutreiben.

6) Ein gedr. Exemplar in der Bibl. Karlsruhe.

7) Ein gedr. Exemplar ebenda.

wechseln im »Ballet« ab mit solchen von Jägern und »trunckenen Bauern«. Mit den »Concert«-Einlagen dürfte die Hofkapelle Instrumentalsätze geboten haben. Von den Gesängen sei eine Strophe des »Bauren Jockele« mitgeteilt, die in einem Tone gehalten ist, wie er in der damaligen deutschen Oper Hamburger Richtung und auch später am Durlacher Hofe erklang:

»Nun ist der Durst gestillt!
Der Rantzen satt gefüllt·
Das heißt wohl!
Herr und Knecht
Toll und voll
Sind besoffen und bezecht«

Das Stück wurde bereits am 8. Oktober bei des Erbprinzen »Carl Wilhelm hocherfreulichen Zurückkunfft nach glücklich vollbrachter Reise« von den »Geschwistrigen« wiederholt. Ähnliche Szenen wie das »Ballet« bot nach einer »Ouverture« die »Jäger- und Schäferlust«.

Als Librettist dieser Stücke könnte der »fürstliche Bibliothekar und Informator« Johann Dobeneck in Betracht kommen[1]), der im Jahre 1697 in den Ruhestand trat und 1701 starb[2]).

Von den Persönlichkeiten, die unter Friedrich Magnus an den musikdramatischen Aufführungen teilnahmen, läßt sich, abgesehen von den Mitgliedern der Hofgesellschaft, aus den Akten der Tanzmeister Michael Paret nachweisen, der »*de dato* 25. 8*bris* 1679« mit 200 fl. jährlicher Besoldung angestellt wurde[3]). In dem oben erwähnten »Ballet« des Jahres 1694 war er dazu ausersehen, als Jäger mitzuwirken und eine *Entrée à l'Espagnole* zu tanzen. Nach J. B. Trenkle[4]) wäre dann im Jahre 1698 die Aufnahme der neuen Hoboisten: Joh. Caspar Weiß, Georg Konrad Ort, Jeremias Schmeltzer, Joh. Martin Dentzinger [= Brintzinger?], Joh. Rehfuß und Joh. Peter Mühle erfolgt, welche »den Stamm des Orchesters« gebildet hätten. Einigen dieser Musiker werden wir noch später begegnen. Von einem Kapellmeister des Markgrafen, Christoph Anschütz, der im Jahre 1686 eine Oper *Cleopatra* an den Darmstädter Hof gesandt und dort aufgeführt haben soll, berichten die allerdings fragwürdigen Mitteilungen E. Pasqué's[5]). Daß während der Kriegsjahre am Durlacher Hofe beschäftigte Künstler an

1) Fecht weist a. a. O., S. 136 auf ihn hin.
2) Arch. Karlsruhe, Personalakten.
3) ebenda, »Dienstessachen, Oberst Marschalls-Staab, *in specie* Hof Informatoren«, 940.
4) »Die Markgräflich Badischen Hoftheater im achtzehnten Jahrhundert«, in der Karlsruher Zeitung. 1882, Nr. 189ff.
5) »Zur Geschichte der Musik und des Theaters in Darmstadt«, in der Zeitschrift »Die Muse« (1853–54). Vgl. hierzu W. Nagel, Kleine Beiträge zur Geschichte der Oper in Darmstadt, im Bericht des 3. Kongresses der I. M. G., 1909, S. 185.

anderen Höfen ihr Heil suchen mußten, tut ein Brief dar, den der »am marggräflich Baden-Durlachschen Hofe gewesene Capellmeister« Enoch Blinzig im Jahre 1708 an den Herzog Moritz Wilhelm von Sachsen-Zeitz mit der Bitte um eine Empfehlung an den preußischen König richtete[1]:

»Hochwürdigster Durchlauchtigster Fürst.
Allergnädigster Herr.

Euer Hochfürstl. Durchl. wird der beklagenswürdige Zustandt des Marggrafthums Baaden Durlach, worinnen daßelbe durch die französ. *invasion* vor einem Jahre gesetzet worden, albereit meher bekand seyn, als ich solchen weitläuftig hier zu beschreiben nöthig achte.

Ich habe mich dahero von dorten hinweg und nacher Berlin S. Königl. *Maj.* weltberühmten Königl. Hofflager gewendet in der gnädigen Vorsorge Gottes bey S. Königl. *Maj.* etwan mein wenig Stuckl. Brod zu finden. Nachdem ich von E. Hochfürstl. Durchl. die hohe gnad erhalten, bey S. Königl. *Maj.* glückliche ankumpft allhier mich mit dem verfertigen *Cantata* hören zu lassen, als gelanget an Ew. Hochfürstl. Durchl. meine unterthänigste Bitt, vor einen armen, vertriebenen die hochfürstl. Gnadt zu haben und bey S. Königl. *Maj.* hohe *recommodation* einige gnad auszuwürcken, inansehung wegen der feindlicher Überfall Durlach, das derselbe Hoff sich so bald nicht *recolligiren* werde; diese mir angedeyde hochfürstl. Gnade würd der liebe Gott Ew. hochfürstl. Durchlaucht mit allem nur ersinnlichen hochfürstl. Vergnügen zu Seel und Leib reichlich ersetzen, ich aber taglebens mit unterthänigsten gebett und Danck *veneriren.*

Euer Hochfürstl. Durchl.
unterthänigster Knecht
Enoch Blinzig
Capell-Meister.«

Die theatralischen Aufführungen dürften unter Friedrich Magnus wohl hauptsächlich in den Schlössern stattgefunden haben. Daß aber auch zuweilen im Garten gespielt wurde, zeigt ein Eintrag in den Akten[2], in dem es heißt:

»Sontags den 10. May [1705] Zimmerleuthe 2 gesellen vor dem gartten eine Soldatenhütte ausgeschlagen und eine Stiegen aufs Garthen Theadrum[3]), wo Ihr Dhl. Herr Prinz Christoph [= der 3. Sohn des Markgrafen] das Zelt aufschlagen lassen.«

Eine ganz andere Zeit kam nach diesen gelegentlichen ersten Versuchen für die Opernpflege am Durlacher Hofe, als der älteste Sohn des Markgrafen, Karl Wilhelm, zur Regierung gelangte und mit ihm für die Markgrafschaft eine längere Friedenszeit begann.

---

1) Königl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv. Aus der Weiterempfehlung vom 7. Juli 1708 geht hervor, daß Blinzig's Bittgesuch auf Anfang Juli 1708 zu datieren ist.

2) Arch. Karlsruhe, Akten — Durlach Amt und Stadt, Fasz. 235.

3) Dieses »Garthen Theadrum« war noch bis vor wenigen Jahren in seiner ursprünglichen Form vorhanden.

[Fortsetzung folgt.]

# J. W. Franck's Flucht aus Ansbach.

Von

**Arno Werner.**

(Bitterfeld.)

Johann Wolff Franck war 1673 Direktor der Musik und Komödien am Hofe zu Ansbach (Onolzbach) geworden und bezog mit Ablauf des Jahres 1678 sein letztes Gehalt[1]). Bald darauf taucht er in Hamburg auf. Schon immer vermutete man, daß ihn eine schwere Schuld zum fluchtartigen Verlassen seiner Ansbacher Stellung veranlaßt habe; denn in einem Briefe, den der von ihm gekränkte Herzog Augustus 1680 von Halle aus nach Hamburg richtet, wird Franck als Mörder bezeichnet. Ja, im Entwurfe des Schreibens findet sich eine Stelle, die ihn des Mordes an seinem Weibe beschuldigt. Doch sind diese Worte durchstrichen, und es ist ihnen somit ihre Beweiskraft genommen. Trotzdem ist später vollendeter Gattenmord angenommen worden[2]).

Die volle Wahrheit der Gründe zur Flucht geht klar hervor aus einem Briefe, den der Ansbacher Kostgeber Franck's am 24. Januar 1679 an die Frau des von dem Kapellmeister erstochenen Musikers Ulbrecht nach Zeitz richtet[3]). Er lautet:

Viel Ehrentugendsame, In gebühr VielgeEhrte Frau.

Ich hätte herzlich wünschen mögen, daß ich ihrer mit gegenwertbigen zeilen schonen können, es muß aber darum geschehen, weiln ihr nun sel: Ehemann, Hr: Johann Ulbrecht, gewesener hochfürstl: Musico alhier, sich über underthalb Jahr ab meinem Tisch und logiament enthalten, von deme diese Zeit über Ihm mit wahrheitsgrund solch zeugnüs geben kan, daß Er iedermahlen ein ehrlich Gemüth von sich spüren lassen, und sich wider Gebühr, meines Wissens, niemahln verhalten, bis sich dieser leidige unglücksfall ereignet, daß Hr. Capellmeister Frank, an Ihm ein großes mistrauen gehabt, weiln ermeldter Frank, deme ichs um freund- und Gevatterschafft willen, ungern nachschreibe, bey seiner Hausfrauen 16. Wochen langen in dem Verdacht gewesen, daß er mit einer ledigen Dirne in unziemlicher Liebe seye, ob solte er Hr: Ulbrecht der jenige seyn, der es seiner Haußfrauen, was etwan bey *Comoedien* und sonsten mit derselben vorgehe, alles verschwazzete und zutrüge, hierüber auch mit mehr gemeldter seiner Frau hartte wort gewechselt, daß dieselbe bewogen worden, wenn Er diesen unschuldigen Herrn Johannsen im Verdacht der Verschwazzung hätte, deme daz ganz unrecht geschehen thäte, solte Er ihme das Hauß absagen, oder Sie wolte es selber thun, oder durch einen andern sagen lassen, darauf Er ihr bey arm abhauung und andern harten *tractament* verbothen, nichts darvon zugedenken, und ihme keinen guten freund zu einem feind zumachen, nichts desto weniger, ist ihme Franken der Verdacht im Herzen geblieben, und hat unter ganz andern *praetext*, ob hätte Er den seel: Hrn. Ulbrechten bey Ihr der Fränkin ob unkeuscher that ergrieffen, am Dienstag nachts glokk 7. uhr, da eine *Comoedi* gewesen, und Er Hr: Ulbrecht keine person dabey gehabt, sondern unter derselben zeit, Sie beyde einander bescheiden haben sollen, in sein Franken Hauß gangen, und auf die Ofenbank sich gesezzet,

---

1) Sammelbände der IMG. XI, S. 109.
2) Sammelbände der IMG. XI, S. 110.
3) Haupt-Staatsarchiv Dresden Loc. 8592, Vol. II, S. 194—195.

die Frau aber ihr dreywochiges bettkind umgetragen, und darauf der in der Küche gewesenen Magdt geruffen, solte dem kleinen Kinde ein Fräulein machen, in deme sie die stuben ergreifft, ist Er Frank mit grosser furi in die stuben eingetreten, und dem ehrlichen Hrn: Ulbrecht so balden einen lebensgefährlichen Stich am unteren Leibe, mit fünffacher DarmVerwundung gegeben, das Weib in ihrer, wie gemeldt 3. wöchigen Kindbett unchristlich *tractiret*, auch einen ebenmäßig hart: doch *dato* nicht gefährlichen stich gegeben, darauf die Flucht nächtlicher weile ergriffen. Nun hat man zwar an köstlichen Arzneyen nicht ermangeln lassen, und seyn *Doctores Medicinae* fleissig zu ihme zu allhiesigen Oberbader und berühmten Wundarzt gangen, allein war alle menschliche hülffe aus, also gestern um 2. uhr, mit großer betraurung hochfürstl: Herrschafft vnd ganzer Stadt, sein leben sanfft und stille, nach genom̄em, heyl: Abendmahl und gethaner beicht, auch uf seinen todt genom̄ener unschuldt, daß Er mit diesem nunmehro armen hochbekūmerten Weibe, noch sonsten dieser orthen, zu sonderbahrer Vergnügung dreyer vornehmer Hrn: Geistlichen, nichts ungebührliches zuschaffen gehabt, bey guthen Verstand bis an den letzten seuffzer, geendigt und beschlossen, welchem ich die Seeligkeit herzlich anwünsche, undt meiner geehrten Frauen, die ich dieser orthen zu ihrer eignen Vergnügung und fortsezzung Ehelicher Liebe, zu sehen gehoffet, meine Christliche *Compassion* beytrage; und weiln desselben wenige Verlassenschafft bey mihr gewesen, haben der Durchleuchtigste und Mein Gnädigster Fürst und Herr, auf mein unterthänigst anzeig, so balden zwey hoff *officianten* in meine Behausung abgeschicket, die neben mihr alles, was zumahl von *passio*schulden in eyl zu haben gewesen, mit fleiß beschrieben, wie meine vielgeEhrte Frau aus der beylage [diese fehlt] mit mehreren zu ersehen hat, darauf auch befohlen, daß ich mich der Leiche unterziehen, in meinem nahmen zu hoff und in der Stadt bitten, und seinem selbigsten begehren nach, ehrlich begraben lassen, wie auch nechstkünfftigen Sonntag L: Gott, geschehen solle.

Wann dann das Vermögen sich so hoch nicht erstrecket, daß alle Kosten bezahlet werden können, vornehmlich aber, mehr höchstgedacht S: Hochfürstl: Durchl: mihr sonderbahr gnädigst befehlen lassen, der Frauen diesen leidigen Fall zuberichten, ob Sie die Kosten übernehmen, und dardurch seine Verlassenschafft an sich lösen wolle; Also habe solch gnädigsten befehl gehorsamst nachsezzen, und was dieselbe hierinnen zuthun gemeint, um schleunige nachricht und wieder antwort bitten, dieselbe in den Schuzz des höchsten getreulich befehlen, und verbleiben wollen etc.

Onolzbach den 24. Januarij 1679 — Johanni Conrad Benz, HoffCüstner.

Adresse:

An Fr: Catharina Ulbrechtin
zu Zeitz.

Die Schwiegermutter des Ermordeten war die Frau des ehemaligen Zeitzer Stiftssekretärs Ostwald Weigel. Als Witwe eines fürstlichen Beamten hatte sie noch einige Fühlung mit dem Hofe und erreichte es, daß von dort aus in ihrem Namen ein Bittgesuch an den Markgrafen Johann Friedrich von Ansbach gerichtet wurde. Darin bat sie, der Landesherr ihres entleibten Eidams möchte zu den aufgewandten Begräbniskosten einiges in Gnaden beitragen und der armen, betrübten Witwe einige näher bezeichnete Stücke aus der Hinterlassenschaft aushändigen lassen.

# Die Hamburger Grünrolle vom Jahre 1691.

Mitgeteilt von

**Wilibald Gurlitt.**

(Leipzig.)

Die von Jos. Sittard (Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg. Altona und Leipzig. 1890. S. 7) einst vermißte Rolle der Grün-Musikanten befindet sich jetzt mit dem Archivvermerk: Die »Grüne Rolle« von ca. 1691 unter der Signatur: Ad Cl. XI. Spec. Lit. M. n° 3. vol. 1 im Staatsarchiv der freien und Hansestadt Hamburg. Das in 4° gedruckte, titellose, mit Seite A 2 beginnende Exemplar stimmt im wesentlichen mit der von Sittard erwähnten »Abbildung« des Musikanten-Privilegiums vom 18. Februar 1691 überein und trägt folgenden Wortlaut:

Im Nahmen GOttes /

Amen!

SEy hiemit kund und zu wissen allen denen so daran gelegen / nach dem E. Hoch-Edler und Hochweis. Raht / als Våter des Vaterlandes / die Unordnung so durch allerley Leute / so bey den Grünen auffwarten / und keine Bůrger sind / in Consideration gezogen / und dahero vor gut angesehen / eine gewisse Zahl Bůrger / nemblich dreißig zu privilegiren / auff denen Grünen / auch bey anderen Begebenheiten in dieser Stadt zugehörigen Orten / allwo hochgedachte Hochweis. Rahts Musicanten / oder die von der Rolle nicht selbst auffwarten / alleine / ohne daß sonst jemand zu dieser Stadt nicht gehörig / Eingriff thun möge / die Auffwartung zu haben / und dann billig / daß zu besserer Unterhaltung Friedens und Einigkeit / einige Articuli, wornach die såmptliche Mitglieder dieser Zahl / sich zu reguliren haben / vor Augen seyn mögen / als sind mit einhelligen Consens, und Zustimmung der Zahl-Verwandten solche Articuli heutiges Tages verfertiget / folgender Gestalt zu Papier gebracht / und zum Druck befordert.

Grünen Articul.

Art. I.

WIrd dieses und auff Belieben mehr nachfolgende Jahre / einer von der Zahl zum Schreiber erwehlet; Bey welchem sich diejenigen / so Grüne halte wollen / angeben können / der dann verpflichtet / einem jeden alle Tage der Rolle gemåß / Nachricht zu geben / wann und wo er auffzuwarten hat.

II.

Soll gedachter Schreiber von einem jeden der da auffgewartet / das Geld so er verdienet / nebst den Lohn / des folgenden Tages empfangen / solches zu Buche zeichnen / Quitung davon geben / und nechsten Sonnabend / allwo die p. t. Deputirten und wenigstens zwey Beysitzer gegenwartig seyn sollen; richtig einbringen / woselbst alles was eingekommen / alsdenn getheilet werden soll / wer aber keine Quitung gefordert / und selbige nicht den folgenden Sonnabend um zwey Uhr wieder bey der Lade geliefert / oder das Geld länger als eine Nacht bey sich behalten håtte / soll davor der Zahl zum besten 4. Schilling Straffe erlegen.

III.

Wann jemand von der Zahl wegen Reisen / oder sonst erheblichen Ursachen / seine Auffwartung nicht selber verrichten kônte / alsdenn soll der Ausbleibende

einen halben Reichsthaler[1]) in Cassa geben / und ein ander so auff ihm folget die Auffwartung über sich nehmen / und den Verdienst redlich einbringen / nicht weniger soll es / wann keiner von der Zahl übrig / der auffwarten wolte / auch kein Frembder zu bekommen wäre / laut des sechsten Articuls der Hochzeit Ordnung / gehalten werden. Wer aber Alter und Krankheit halber (welcher dann wenigstens einmahl alle Woche von denen Beysitzern besuchet werden soll) verhindert würde / soll Wochentlich von Pfingsten bis Michaeli einen Reichsthaler / und ferner nichts / als daß er den halben Reichsthaler vor die Auffwartung nicht giebet / zu geniessen haben.

IV.

Soll ein jeder in der Stadt bey seiner Auffwartung acht Schilling / ausserhalb der Sadt aber / wenn das Grün nur den Tag über wehret / sechs Schilling zu verzehren haben / daß übrige aber getreulich einbringen.

V.

Es sollen auch diejenige / so in denen Auffwartungs-Tagen nicht zur Auffwartung kommen / biß I. Uhr Mittags völlige Nachricht in ihren Häusern lassen / ob sie selbst gesinnet auffzuwarten / oder nicht / damit die so etwann unvermuthlich anderwerts eine Auffwartung erhalten / sich ihrer nachfolgenden auff der Rolle / zu denen ihnen angewiesenen Grünen / bedienen können / auff daß solche Ordnung nicht in Confusion gesetzt werde / wiedrigenfals selbige unter die / so da auffwarten lassen / ohne einige Wiederrede gerechnet werden sollen.

VI.

Wie auch niemand von der Zahl / ein Grün bey dem Schreiber zu Buche zeichnen lassen soll / wo er nicht den Nahmen und Wohnung derer / so daß Grün halten wollen / dabey zugleich vermeldet / auch vorbemeldten Schreiber hiemit verbothen wird / keine Grüne es sey wenn es wolle / anzunehmen / wofern selbige nicht mit obigen Conditionibus angemeldet werden / es sey denn / daß diejenige / so solche bestellen / vor alle daraus entstehende Unordnung gehalten zu seyn sich erklähren / alles bey Straffe des fünff und zwantzigsten Articuls Ordinairio.

VII.

Auch soll bey denen Grünen so nach Michaelis vorfallen / der dritte Articul dieser Ordnung nicht mehr gehalten werden / sondern ein jeder die Freyheit haben / ohne Entgeld seine Reihe sich vorbey gehen zu lassen; die aber / so solche Auffwartung willig über sich nehmen / von denen was sie daselbst verdienen / vorab Persöhnlich einen halben Reichsthaler zu geniessen haben / und daß übrige wie sonst von anderen Bedienungen getreulich an die Cassa zu liefern gehalten seyn. Da auch selbiger Verdienst nicht zu reichen solte / daß die auffwartende ihr behöriges bekommen könten / auff solchen fall sie sich mit dem was allda verdienet worden / begnügen lassen sollen.

VIII.

Ferner sollen die beyden jüngsten in der Matricul schuldig seyn / die Grüne am Wäysenhause und Armen Schulen zu bedienen / wovor jede Persohn täglich einen halben Reichsthaler benebst der Auffwartungs-Verschonung so ihnen den Tag etwann zufallen möchte / als auch das halbe Lohn in der Fastnacht aus dem Wäysenhause zu geniessen haben sollen.

IX.

Es soll auch ein jeder wann er eine Auffwartung angenommen / sich an den Orth zu rechter Zeit einfinden / und selbige selbst thun / auch sich durch niemand (um etwan eine andere Bedienung zu verrichten) davon ablösen lassen / bey Straffe des vollen Geldes gleich denen die nicht selbst auffwarten / außgenommen die / so nothwendig die Thürme dieser Stadt zu bedienen / oder sonst besondere Ehe-

---

1) 1 Reichstaler = ca. 40 Schilling (Lübisch).

hafften[1]) haben / welche doch / dafern sie sich nicht bald nach solcher Verrichtung / bey ihrer behörigen Auffwartung verfügen / ebenfalls in bemelter Straffe verfallen / ingleichen auch die jenige / so bey solcher Begebenheit sind / und selbige nicht andienen / gleiche Straffe zu erlegen / sollen schuldig seyn.

X.

Weil auß erheblichen Ursachen zwey Rollen müssen gehalten werden / nemblich der Violisten und Bassisten, und deßwegen ungewiß / welche von beyden am meisten zur Auffwartung komt; Als soll der meist auffwartenden die Woche vor Michaeli / für jede Auffwartung so sie mehr als die andere gethan / persönlich einen halben Reichsthaler von der Cassa gezahlet werden.

---

## Hochzeiten Artikul.

I.

ERstlich sollen die jenigen so auff einer Hochzeit auffwarten / mit Blase-Instrumenten jedweder die beyden ersten Tage / täglich vier Marck / den dritten Tag aber zwey Marck zu geniessen haben / hergegen sollen die jenigen / so nicht blasen können / und eine Hochzeit bedienen / des Tages mit drey Marck acht Schilling / und den dritten mit der helffte sich vergnügen lassen.

II.

Jedoch soll obiges Lohn nicht das gantze Jahr durch / sondern nur von Michaeli bis Pfingsten gegeben werden / sintemal von Pfingsten bis Michaeli ein jeder die beiden ersten Tage täglich mit einen Reichstaler / und den dritten mit einen halben Reichsthaler muß zufrieden seyn / weil in solcher Zeit Grüne gehalten werden / wovon diejenigen so eine Hochzeit bedienen befreyet sind.

III.

Da auch Hochzeiten vorfielen / darauff das Lohn nicht verdienet würde / so sollen sie sich mit dem was verdienet worden / begnügen lassen / wofern aber der Verdienst so geringe wäre / das jede Persohn keinen Reichsthaler haben könte / soll ihm aus der Cassa so viel zugeleget werden / daß jeder einen Reichsthaler voll bekomme.

IV.

Wann auff einer Hochzeit keine Trompeten verlanget würden / so soll die Auffwartung bey denen / so nicht blasen können / verbleiben.

V.

Die Ordnung wer auffwarten soll / haben sie von dem Schreiber / so die Ordnung der Grüne hält / alle Sonnabend zu vernehmen.

VI.

Derjenige an dem die Reihe ist / und selbst nicht auffwarten will / muß seinen folgenden Collegen, oder da keiner verhanden / einen Frembden vor sich in der Stelle verschaffen / kan er aber niemand bekommen / muß er selbst auffwarten.

VII.

Die nothwendigsten Unkosten sollen von denen verdienten Geldern abgenommen / daß übrige aber getreulich in Cassa geliefert werden.

VIII.

Imfall auch einer oder der ander von diesen Collegen ein Privilegium von den Land-Herren aus sonderbahrer affection auff ihre eintzele Persohn erhalten würde / daß nemlich einer oder etliche die Auffwartungen alleine haben solten / so soll dennoch der oder diejenigen / so solches Privilegium erhalten / schuldig

---

1) Rechtmäßige Entschuldigungsgründe. Vgl. Schiller-Lübben, Mittelniederdeutsches Wörterbuch. Bremen. 1875—1880.

seyn / mit seinen oder ihren sämptlichen Collegen es gemein zu haben / und keinen mehrern Vorzug oder Nutzen / als sein Collegen des falls praetendiren, sondern soll geachtet werden / als wenn das Privilegium der gantzen Zahl ertheilet wäre.

IX.

Da auch jemand / an dem die Ordnung / wider verhoffen / durch Krankheit / oder einiger accidentien an seinem Leib verhindert würde / daß er nicht auffwarten könte / soll auf solchem fall dessen Reihe bis zu seiner Gesundheit auffbehalten werden / und derjenige bey den nechstvorfallenden Auffwartung[en] selbige nach zu holen die Freyheit haben.

---

Leichen Articul.

I.

WAnn der liebe GOtt nach seinem heiligen Raht und Willen / jemand von unserer Zahl / es sey Mann oder Frau / durch den Zeitlichen Todt aus dieser Sterbligkeit in- oder aus der Stadt zu sich nehmen würde / soll solcher Todes-Fall denen p. t. Deputirten, und ältesten Beysitzer so den Schlüssel zur Lade hat / kund gethan werden / welche dann ohngesäumt zu jeden Todten / 50. Marck aus der Lade zum Beysteuer auslieffern sollen.

II.

Soll jedes Leich die Träger frey und ohne entgelt zu geniessen haben / und die gantze Zahl nach der Reihe wie sie in der Matricul stehen (und zwar jährlich zehen) / zu tragen schuldig seyn / welche Ordnung denn / von dem Aeltesten bis zum Jüngsten immerwährend (jedoch die p. t. Deputirten ausgeschlossen) gehalten werden soll.

III.

Soll ein jeder verordneter Träger zu rechter Zeit / und in gebührender Kleidung bey ein Reichsthaler Straffe an behörigen Orte sich einzustellen / schuldig seyn.

IV.

Da aber jemand seine Leiche mit langen Mänteln und Schleyern wolte tragen lassen / derselbe soll vor einem jeden Träger zwölff Schilling auffs Sarg legen.

V.

Sollen die Deputirten und Beysitzer wie auch alle übrige Mitglieder an welchen die Ordnung zu tragen nicht ist / ausgenommen die / so zu der Zeit in der Zahl-Geschäfte begriffen / mit schwartzen langen oder kurtzen Mänteln / und zierlichen schwartzen Kleidern / dafern selbige Leiche bey Tage begraben würde / in oder bey dem Sterbehause zu erscheinen / und derselben bis an der Grabstätte zu folgen schuldig seyn / bey vier Schilling Straffe.

VI.

Soll der Jüngste des Tages vor der Begräbnüß / die verordnete Zeichen / jedem der Zahl Verwandten nach der Matricul-Ordnung in sein Hauß lieffern; dabey zugleich den Ort und Zeit des Begräbnisses anmelden / auch darauff folgendes Tages sich auff den Kirchhoff / wo das Leich begraben werden soll / zu rechter Zeit persönlich einstellen / daselbst gedachte Zeichen von denen / so der Leiche gefolget / wieder empfangen / und selbige alsobalb dem p. t. ältesten Deputirten liefern / bey 4. Schilling; die jenigen aber / so nicht selbst der Leiche gefolget / sollen ebenfalls ihre Zeichen wenigstens den andern Tag nach dem Begräbnüß bemeldten Deputirten einhändigen / bey doppelter / nemblich: 8. Schilling Straffe.

VII.

Soll ein jeder Zahl-Verwandter von Pfingsten bis Michaeli, alle Woche zwey; von Michaeli bis Pfingsten aber / Monahtlich; Wie auch zu jeden Todten Zulage 4. Schilling in Cassa bringen / welches denn die p. t. Deputirten und Beysitzer ein-

zunehmen sollen schuldig seyn / und soll zu dem Ende gemeldtes Monaht-Geld und verfallende Zulagen / von einem jeglichen bey Straffe zwey Schilling / auff bestimbten Glocken-Schlag / nemblich: von zwey bis vier Uhr Nachmittags richtig gelieffert werden / der aber so dreymahl hinter einander ausbleibet / und selbiges nicht entrichtet / soll nicht allein nichts von uns zu fodern haben / sondern auch sein eingegebenes Geld verlustig / und gantz und gar aus der Lade excludiret seyn.

VIII.

Wann ein Mann mit Tode abgegangen / soll die Wittwe erstlich ein gantzes Jahr aller Oneren befreyet seyn; dafern sie denn in dem Stande bleiben / und nachgehends alle viertel Jahr acht Schilling Gedächtniß-Geld / und zwar bey Straffe des siebenden Articuls dieser Ordnung abtragen wolte / selbige völlig gleich andern Frauen zu geniessen; da solche sich aber mit einem ausser dieser Zahl wieder verheyrahten würde / nichts von uns zu fordern haben soll.

IX.

Da auch eine Wittwe einer unsern Mitgliedern / der vor ihren sehligen Manne / von der löblichen Wette[1]) wieder eingesetzet wäre / heyrahten solte / und derselbe gesonnen / diese Ordnung mit zu halten / soll er auff solchen Fall vor sich 6. Reichsthaler / desgleichen ein Wittwer / wann er sich wieder verheyrahtet / vor seine Frau 3. Reichsthaler Einkauff-Geld geben / und zwar innerhalb 4. Wochen / bey Poen des siebenden Articuls dieser Ordnung; Würde sich aber ein Wittwer mit einer Wittwen / beyderseits von unserer Zahl wieder verheyrahten / sollen sie des oberwähnten Einkauff-Geldes befreyet seyn.

---

Ordinairie Articuli.

I.

Sollen aus der Zahl vier Deputierte und vier Beysitzer geordnet werden / wovon Jährlich / nehmlich die Woche vor Pfingsten / von beyden parteyen, zwei abtreten / und an der abtretenden Stelle andere per Majora erwehlet werden.

II.

Soll der eine Aelteste / und der eine jüngste Deputirte, und zwar ein jedweder der beyden / einen Schlüssel zu der kleinen / der andere älteste Deputirte aber / und einer von den beyden ältesten Beysitzern / die beyden andern zu der grossen Lade / in Verwahrung haben.

III.

Da künfftig einer so nicht zu dieser Zahl gehöret / in der Auffwartung zu Hülffe genommen würde / derselbe soll einen halben Reichsthaler zum Lohn / und acht Schilling zu verzehren haben.

IV.

So lange die Grüne gehalten werden / nemblich von Pfingsten bis Michaeli, soll der Schreiber Wochentlich einen halben Reichsthaler / wofür Er vermöge des andern Articuls derselben Ordnung; imgleichen jährlich von dem Hochzeit-Gelde sechs Marck / umb das er alle Sonnabend auff denen respective Land-Herren dielen / nach denen vorfallenden Hochzeiten sich erkündiget / und davon (wie auch von denen so selbige auffgewartet) ordentlich Buch hält / benebenst vier Schilling / so offt Er der Zahl halber / die Deputirte und Beysitzer zusammen fordert / zu geniessen haben.

V.

Wer auch aus Völlerey oder sonsten Muthwilliger Weise seine Auffwartung versäumen würde / daß Klage deßwegen entstehet / derselbe soll / weñ solches Ihm gebührend erwiesen / der Zahl einen Reichsthaler Straffe zu erlegen schuldig seyn.

---

1) Polizeigericht (noch bis 1866 eine Art bürgerliches Heiratsamt). Vgl. Mndsch. Wörterb. und N. A. Westphalen, Hamburgs Verfassung u. Verwaltung. Hbg. 1841.

VI.

Da auch gewisser Ursachen halber die Zahl zusammen zu fordern nöthig / soll der jüngste einen jeden ansagen / auff welchen Tag / an welchen Orth / und in welcher Stunde Er erscheinen müsse / wovor Er jedes mahl acht Schilling bey dem Schreiber zu verzehren haben soll.

VII.

Wenn die Zahl zusammen gefordert ist / soll ein jeder auff gesetzten Glockenschlage / an bestimmten Orthe; dafern er durch keine Ehehafften verhindert würde / bey vier; Alle Sonnabend aber / so lange Grüne gehalten werden / bey der repartition praecise umb zwey Uhr Nachmittags bey zwey Schilling Straffe denen p. t. Deputirten zum besten / wo er sich nicht excusiren lassen / zu erscheinen schuldig seyn.

VIII.

Wird hiemit ernstlich allen dieser Zahl-Verwandten künftigen und itzigen Mitgliedern verbohten / daß niemand unter selben derer ehrlichen Nahmen hinter den Rücken / viel weniger öffentlich Kräncken / Schmälern / Verläumden oder Ubel nachreden soll / bey Straffe ein Marck Lübisch [1]).

IX.

Soll ein jeder bey der Zusammenkunfft / und in Gegenwart der p. t. Deputirten, sich dergestalt comportiren, daß er für einen züchtigen ehrbahren Menschen angesehen und aestimiret werden könne / alles Scheltens / Fluchens / Schwerens / garstigen Redens / unnützen groben Zotten und Geckereyen sich güntzlich enthalten / bey zwey Schilling Straffe denen Armen zum besten.

X.

Würde sich aber jemand erkühnen muhtwilliger Weise / bey offener Lade und in Gegenwart der p. t. Deputirten und Beysitzer / einem andern nach dem Kopff und Haaren zu greiffen / wie auch Ohrfeigen / Maultaschen oder Nasenstüber zu geben / oder braun und blau zu schlagen / soll derselbe davor einen Reichsthaler Straffe erlegen.

XI.

So offt bey der Zusammenkunfft die p. t. Deputirte, durch das Zeichen eine Schlages / ihnen / und ihrem Vorbringen Gehör zu geben verlangen / sol ein jeder Anwesender so fort nach geschehenen Auffklopffen pariren, und ihr Vorbringen mit entblösten Haupt bescheidentlich anhören / bey Straffe zwey Schilling.

XII.

Wie dann ebenmäßig ein jeder / welchem in specie der Deputirten ergangenes Geboht oder Verboht angehen / und betreffen möchte / bey Straffe acht Schilling denselben nachzukom̃en / gehalten seyn soll.

XIII.

Sol ein jeder / der bey der Zusammenkunfft Persöhnlich erscheinet / daselbst so lange verharren / bis die Deputirten ihnen zu Hause zu gehen / erlauben / bey Straffe 2. Schilling.

XIV.

Wann jemand durch Schlägerey / oder andere ungeziemende Händel muhtwilliger Weise Bettlägerig würde / oder sich toll und voll söffe / und dadurch Arm und Bein breche / oder Wunde fiele / auch sonst auff was Weise es geschehen möchte aus Ruchlosigkeit / ihm selber eine Kranckheit verursachen solte / derjenige sol das erwehnte Krancken-Geld / laut des dritten Articuls der Grünen-Ordnung nicht zu geniessen haben.

---

1) 1 Mark Lübisch = 16 Schilling [= 1,20 ℳ].

XV.

Das Geld so auff denen Hochzeiten verdienet / sol das gantze Jahr bis Advent zusammen bleiben / und alsdann richtig partiret werden.

XVI.

Die Straffe / wie auch der Uberschuß von dem Grün- und Hochzeit-Gelde / soll bey Ablegung der Rechnung zu der Leichen-Cassa geleget werden.

XVII.

Auch ist aus erheblichen Ursachen von der gantzen Zahl über den vierdten der Grüne / wie auch fünfften / sechsten / siebenden und achten Articul der Hochzeit-Ordnung absonderlich bewilliget / daß da etwann einer oder der ander unter den Zahl-Verwandten sich unterstehen solte in genere dawider zu handeln / als zum Exempel; ein Hochzeit / Grün / oder sonst eine andere geziemende Auffwartung / von der gantzen Zahl dependiret, heimlich auffzuwarten / derselbe soll nicht allein / daß davon verdiente Geld / auff sein Gewissen an der Cassa zu liefern schuldig / sondern auch zugleich in 10. Reichsthaler Straffe / ohne eintzige Widerrede verfallen seyn.

XVIII.

Da auch einige der Zahl-Verwandten Frauen / bey unsern ordentlichen Zusammenkunfften an ihres Mannes Stelle erscheinen / und daselbst sich gegen den Inhalt einiger Articul / in ein und anders aufffûhren wûrden / soll derjenige Mann / in die Verantwortung stehen / und selbiger nach Inhalt dessen Articuls / dawider sie gehandelt / angesehen werden.

XIX.

Auch soll hinfûhro keinem derer Zahl-Verwandten einig Geld aus der Lade / es sey unter was Gelegenheit es auch wolle / geliehen werden.

XX.

Es soll auch ein jeder so von der lôblichen Wette uns zugeordnet / so fern er den Genuß von denen Hochzeiten mit zu haben verlanget / zwôlf / als auch von denen Grûnen sechs Marck Lûbisch vermôge Inhalt des Privilegii bahr in Continenti zu erlegen schuldig seyn.

XXI.

Wann Wochentlich Repartion gehalten wird / allwo nohtwendig die Deputirte und wenigstens zwey Beysitzer gegenwârtig seyn mûssen / sollen sowohl gemeldte Deputierte ein Marck / als auch die Beysitzer acht Schilling; Ingleichen / wann die Deputirte sonsten der Zahl halben zusammen kommen mûssen / auch ein Marck Lûbisch aus der Cassa zu geniessen haben.

XXII.

Es sollen auch / wann der Zahl halben was vorfâllet / allemahl die Deputirte und Beysitzer / durch den Schreiber zusammen gefordert werden; dafern denn dieselbe sich nicht unterstehen wûrden / die Sache allein zu heben / sollen sie die gantze Zahl darûber zusammen fordern lassen / wenn aber selbige nicht zum wenigsten zwey dritteltheil starck / dero Schluß auch nicht gûltig / sondern bemeldte Zahl ferner angesaget werden; Imfall aber die Sache nicht über zweymahl vier und zwantzig Stunden auffschub leiden kônte / soll solche dem Respect: Herrn Patroni angemeldet / und dessen Raht darûber eingeholet werden.

XXIII.

Wann jemand zu einer Auffwartung Leute anzunehmen Commission hat / soll derjenige bey ein Reichsthal. Straffe niemand anders als aus der Zahl dazu zu fordern / gehalten seyn / und der Geforderte ohne erheblich Ursachen / bey einen halben Rthlr. Straffe die Verrichtung ûber sich nehmen. Dafern aber keiner der Zahl-Verwandten solche Auffwartung zu verrichten ûbrig / der Forderer Macht

haben seine Verwaltung von anderwerts zu bestellen. Fals auch einer an zweyen Orten zugleich zuthun hätte / und bey der einen Bedienung mehr als auff der andern vorfallen möchte / soll der Principal das meiste haben / der bestellte aber mit dem wenigsten bey ein Reichsthaler Straffe zu frieden seyn.

XXIV.

Da auch ein Zahl-Verwandter / einen seiner Mittglieder wissentlich nachgegangen / und demselben von einer Auffwartung so er bedienen können / so zu reden abgestochen hätte / der soll / wenn solches ihm gebührend erwiesen / nicht allein das verdiente Geld / auff sein Gewissen in die Arm-Büchse / sondern auch über dem / der Zahl zum besten in ein Rthlr. Straffe verfallen seyn.

XXV.

Würde auch wieder vermuhten jemand dieser Zahl-Verwandten sich nicht / so wohl in seiner ordentlichen Haußhaltung / als auch täglichem Leben und Wandel aufführen / wie es einem rechtschaffenen Christen und redlichen Bürger gebührete / derselbe soll nicht allein ipso jure von uns gäntzlich ausgeschlossen seyn / sondern auch über dem / nicht einen Heller / und was ihm sonsten von der Cassa zufällig zu geniessen haben.

XXVI.

Wann jemand alle vorgesetzte Articuli nicht nachkommen sollte / und seiner Ungehorsamkeit halber / der Zahl Unkosten verursachte / derselbe soll / wann er überzeuget worden / alle Expensen, bey Heller und Pfennig / der Cassa wieder zu erlegen schuldig seyn.

XXVII.

Damit auch die gantze Zahl wissen könne / wie viel die Cassa vermöge / so sollen die beyden ältesten Deputirte bey ihrer Abtretung der gantzen Zahl zu Vermeidung alles bösen Argwohns / richtige Rechnung thun. Falls aber wieder verhoffen bey denenselben Unrichtigkeit gefunden würde / sollen sie solche mit willkührlicher Straffe zu bessern schuldig seyn; und dann ein jeder bey seinen Abtritt vor seine gehabte Mühe einen Reichsth. zum Recompens haben.

XXVIII.

Sollen die p. t. Deputirte und Beysitzer nicht allein alles was bey dieser Ordnung vorfallen möchte / zu befördern gehalten seyn / sondern auch darüber eiferig und ernstlich halten / daß alle vorhergesetzte Articuli, in allen jhren Puncten und Clausulen jederzeit fest und unverbrüchlich von einem jeden unter uns gehalten / und denenselben nachgelebet werden möge / bey beliebter und jedem Articulo bey gefügter Straffe / wiewohl hierin nicht zu zweiffeln / weil ein jeder redlicher Biedermann / daß jenige / so Er beliebet / consentiret, und mit seiner Hand bekräfftiget / ohne dem zu halten geflissen sein wird.

XXIX.

Endlich und zum letzten wollen wir uns expresse reserviret und vorbehalten haben; zu Verhütung aller sich ereugenden Irrungen und Mißverstände / diese Articulos mit reifflicher Erwegung der gantzen / oder zum wenigsten zwey drittentheil zahl / und dererselben durch die meisten Stimmen ergangenen Schluß / zu mehren / zu mindern / und zu verbessern / uhrkundlich unserer allerseits Eigenhändigen wohlwissend- und wohlbedächtlichen / absonderlich des andern und vierdten aus den Grünen / und des siebenden Articuls der Hochzeit-Ordnung / Eydtlichen Unterschrifft.

---

# Les représentations du Palazzo d'Atlante à Rome (1642).

D'après des documents inédits.

Par

**Henry Prunières.**

(Paris.)

Le *Palazzo d' Atlante* est une des œuvres les plus significatives que rencontre sur sa route l'historien de l'opéra au XVII[e] siècle. Type achevé de l'opéra à soli, écrit en style de cantate, il explique le passage de l'esthétique romaine des Stefano Landi et des Mazzocchi à l'esthétique napolitaine des Provenzale et des Scarlatti. La musique pure y affirme ses droits; elle s'empare du théâtre après avoir fait au concert l'essai de ses forces. Le modernisme de la forme avait frappé les trop rares musicographes qui avaient parcouru la partition, mais ils n'avaient osé attribuer à cette œuvre la place à laquelle elle a droit dans l'histoire du théâtre lyrique. Connaissant à peine la date des représentations, ignorant le retentissement qu'elles avaient pu provoquer en Italie, ils étaient tentés de voir en cet opéra une tentative glorieuse, mais sans lendemain.

Les documents que nous avons découverts, prouvent que jamais opéra n'avait été monté à Rome avec autant de somptuosité et que, plusieurs mois à l'avance, on ne s'entretenait que des beautés de l'œuvre nouvelle du grand Luigi Rossi. Si la longueur du spectacle et la tristesse élégiaque du poème et de la musique nuisirent quelque peu au succès du *Palazzo incantato* il n'en fit pas moins grand bruit dans la Ville Eternelle et fut représenté durant plusieurs mois en présence d'une foule immense. Le *Palazzo d' Atlante* a donc pu exercer une réelle influence sur les destinées de l'opéra romain.

* * *

Luigi Rossi, né à Torre Maggiore, dans la province de Naples en 1598[1]) était venu s'établir à Rome vers 1620 après avoir terminé ses études à l'école du flamand Jean De Macque dans la capitale du Royaume. Il n'était pas seulement un brillant compositeur, mais un virtuose accompli. Ces talents le firent entrer au service du Cardinal Borghese qui patronnait l'opéra dans Rome et venait de faire représenter sous ses auspices la charmante *Aretusa* de Filippo Vitali. Luigi ne tarda pas à se faire connaître par ses compositions pour la Chambre. Un superbe manuscrit de la Bibliothèque de Bologne, exécuté vers 1630[2]) renferme la canzone: *Io ero pargoletta* de «*Luigi De Rossi di Borghese*»[3]) parmi de nombreux airs des musiciens de

---

1) V. Henry Prunières, *Notes sur la vie de Luigi Rossi.* Sammelbände der I. M. G. XII, 1 (1910) (p. 12). Je soulevais des doutes dans cet article sur l'identité de Carlo Rossi, frère du musicien et du riche banquier de même nom, affirmée par Lady Morgan. Depuis mes recherches m'ont permis de découvrir la cause de l'erreur de l'écrivain anglais. Il n'y a rien de commun entre Carlo Rossi protecteur de Salvator Rosa, et Giovanni-Carlo Rossi, le joueur de harpe et ami du peintre.

2) Pour le Signor Filippo del Nero.

3) Dans le catalogue de la Bibliothèque de Bologne on trouve reproduit pour tous les autres airs de Luigi l'indication «di Borghese» qui en réalité ne figure à ma connaissance qu'en tête de la seule ariette: *Io ero pargoletta.*

la génération précédente: Jacopo Peri, Oratio del' Arpa, Domenico Mazzocchi. En 1640 Luigi est célèbre à Rome: Pietro della Valle dans sa fameuse lettre [1]), datée du 16 Janvier 1640, sur la musique de son temps, vante dans le genre sérieux la canzonetta de Luigi: *Or che la notte di silenzio amica*, J. B. Doni lui-même reconnaît le mérite du compositeur napolitain [2]) et Severo Bonini donne avec clairvoyance pour sucesseurs à Mazzocchi et à Monteverde: Luigi Rossi à Rome et Francesco Cavalli à Venise [3]). La longue cantate écrite par Luigi pour déplorer la mort de Gustavo Adolphe: *Un ferito Cavaliere* eut un succès retentissant [4]). Le 11 Août 1641, le musicien poète Ottaviano Castelli la fait parvenir à Mazarin en le priant de l'offrir de sa part au Cardinal de Richelieu «... *mandai una canzona fatta sopra la morte del Re di Svetia, la quale essendo stata stimata molto sopra la mia credenza, presi ardire di mandarla*» [5]). Quelques années plus tard, le 25 Septembre 1645 la célèbre cantatrice Leonora Baroni adressait deux airs de Luigi à Madame Royale de Savoie: «*Mando à V. A. R. due canzone del Sig.^r Luigi De Rossi, nove fatte adesso e credo le piaceranno per che veramente sono belle*» [6]).

Dans le courant de l'année 1641 Luigi quitta le service des Borghese pour celui du Cardinal Antonio Barberini, qui le prit tout de suite en affection. Sur ces entrefaites il tomba gravement malade. Le 17 Novembre 1641, l'agent diplomatique Elpidio Benedetti annonce la triste nouvelle à Mazarin: «*Il signor Luigi, già di Borghese et al presente assai caro al S. Cardinal Antonio, è stato come desperato da Medici; et ancora non è fuori di pericolo*» [7]).

Luigi triompha de la maladie et au mois de Janvier 1642 une lettre du Padre Michele Mazzarini à son frère nous le montre festoyant en noble compagnie: «*L' altro giorno ad un banchetto che fecero i Sig^ri Sacchetti al Principe Langravio, al Marchese di Pomar (?) al Conte di Rovellara, all' Marchesi Girollamo e Luigi Mattei et al Conti Carpegna, al qual pranzò essendosi invitato anco il Sig^r Card^e* [8]), *vi ando con il Cavalier Panico, con Marc' Antonio e con Luigi musico, e tutti tre fece seder alla medes^ma tavola*» [9]). Marc' Antonio dont il est ici question n'est autre que le fameux castrat Pasqualini grand favori comme Luigi Rossi du Cardinal Antonio Barberini [10]) et qui s'attendait à être incessamment pourvu d'un canonicat à Sainte Marie Majeure [11]). Il allait jouer un grand rôle dans les représentations du *Palazzo d'Atlante*.

---

1) Rééditée par Angelo Solerti: Origini del melodramma — Bocca frat. 1903 (p. 158).
2) Commercium letterarium. Firenze 1754 (col 151 et 224).
3) Discorsi e regole sovra la Musica. Publ. par Solerti. Origini del melodramma, p. 129.
4) Bibl. Nationale Réserve Vm 7/59, p. 47. — Liceo Musicale di Bologna. D'autori Romani Libro III. — M. Alfred Wotquenne dans sa préface au catalogue thématique de l'œuvre de Luigi Rossi (Bruxelles 1909, in-8⁰) cite une cantate de Tenaglia commençant par les mots «che volete, ch'io canti?» où l'exécutant parle avec éloge de la cantate de Luigi et en chante un long fragment.
5) Ministère des Affaires Etrangères. Rome 74. F⁰ 448.
6) Archivio di Stato di Torino. *Lettere particolari* (Baroni).
7) Aff. Etr. Rome 75, f⁰ 259. V⁰.
8) Le Cardinal Antonio Barberini dont il a été question plus haut dans la lettre.
9) Rome 80, f⁰ 18.
10) Il faisait partie de la chapelle pontificale depuis le 31 X^bre 1630.
11) Le 12 Janvier 1642 on écrit de Rome à ce sujet à Mazarin: «Volendo la solita radunanza de' Cavalieri rappresentare una commedia come l' anno passato, dall' Em^mo Sig^re Cardinale Antonio si è risoluto d' ammettere il S. Marc Antonio, Soprano di S. Em^za, per rappresentar una parte da donna, cosa recusata l' anno

Monseigneur Rospigliosi, qui devait un jour devenir pape sous le nom de Clément IX, avait écrit le livret de cet opéra[1]) dont Luigi Rossi avait composé la musique. La mise en scène fut pour le Cardinal Antonio Barberini un prétexte à folles dépenses comme en témoigne cette lettre d'Ottaviano Castelli[2]) qui donne en même temps de précieux renseignements sur l'interprétation de la pièce:

*«Il Sig^r Cardinal Antonio tutto il giorno spende nella direttione della sua Comedia con spese indicibili et inutili, essendosi fin' hora speso in legni per far modelli, più di Ottocento scudi, in modo che tutta la corte se ne meraviglia; et Sua Eminenza è tanto fissa in questo negotio che tralascia ben spesso d' andar dal Papa[3]). S' è già provata e riesce, dicono, longa e lacrimevole per satisfare alla parte principale di Bradamante laquale vien rappresentata più che affettuosamente[4]) ed il povero Lorenzo[5]) che è stato l' idea delli teatri d'Italia, gli hanno dato Atlante, parte tanto à proposito, che il poverino si dispera, et Ruggiero al Bianchi[6]), quale con sciocchissima freddura viene rappresentato ed il povero Cav. Loreto[7]) più de tutti si lamenta facendo la parte d' Angelica, non curante degli amori, priva delle cose affettuose, dove fin' hora questo virtuoso hà havuto qualche merito. Nicolino[8]) fà Mandicardo e Zuradio (?) Rodomonte, essendosi poi presi tutti gli altri cantori di Roma, che hanno qualche garbo.»*

Comme on voit par cette lettre les chanteurs n'étaient pas fort satisfaits de leurs rôles. Il est vrai que Castelli est un peu suspect de partialité étant lui-même auteur d'un opéra[9]) qui se devait jouer vers le même temps au Palais Farnèse: «*In tanto il S. Card. Antonio con grandissima vigilanza va tirando avanti il Palazzo d'Atlante, festa tanto bella che, se bene dura sette hore, non tedia S. Em^za e frà tanti cigni non sdegnarà la città di Roma prestar l' orecchio al mergo del Castelli ad istanza del Sig. Imbasciatore*» écrit-il à Mazarin le 2 Février[10]).

---

antecedente sotto pretexto che non era lor pari, il che resta supito questo anno non solo per essersi avvanzato grandemente nella gratia di S. Em^za, mediante la Virtù, ma ancora per essersi in publico trattato di darli un canonicato di S^ta Maria Maggiore, il quale si tiene per concesso» (Rome 80, f^o 59). Le 9 Mars Castelli confirmait cette nouvelle: «Il Sig. Marc Antonio si spera che presto sarà dichiarato canonico di S^ta Maria Magiore» (Rome 79, f^o 37). Nous savons par ailleurs que cet espoir fut réalisé.

1) Ademollo en note un exemplaire dans la Bibl. du Marquis Trivulzio, Teatri di Roma, p. 80. J'en ai découvert une copie manuscrite à la Bib. Nat. de Florence. Ms. II, XI, 66.

2) Lettre à Mazarin de Rome le 11 Janvier 1642. — Rome 80, l^o 56.

3) De même Mazarin, ancien serviteur d'Antonio Barberini, condamnera sa porte et suspendra toutes les affaires courantes pour surveiller les préparatifs des opéras qu'il donnera à la cour de France.

4) Par Marc Antonio Pasqualini.

5) Loreto Sances, appelé aussi Lorenzo et Lorenzino Sanci, castrat contralto appartenant à la chapelle pontificale depuis le 4 Mars 1620.

6) Francesco Bianchi qu'il ne faut pas confondre avec le castrat Giuseppe Bianchi, au service du Préfet de Rome Don Taddeo Barberini, surnuméraire à la chap. pontif. en 1637 et que nous retrouvons par la suite en diverses cours de l'Italie et en France.

7) Loreto Vittori.

8) Rev. Bartolommeo Nicolini da Calvi. Basse de la chapelle pontificale (Il y était entré le 27 Janvier 1624).

9) Cet opéra dont la musique est perdue était un «Drama boscareccio Musicale intitolato: Mi feci quel che non ero | Per esser quel che sono» (Rome 80, l^o 87).

10) Rome 80, l^o 114-V^o.

Pour en revenir à la distribution du *Palazzo d'Atlante*, la partition manuscrite du *Liceo Musicale* de Bologne[1], qui nous en donne le détail, confirme les renseignements fournis par Octaviano Castelli, à l'exception du rôle de *Rodomonte* qui n'est pas mentionné sur la liste en question:

[Prologue]

| | | |
|---|---|---|
| Pittura . . . . . . . . . . | = Sigr | Paolo Visconti |
| Poesia. . . . . . . . . . . | = « | Michel Angelo Soldi |
| Musica . . . . . . . . . . | = « | Santi Santi |
| Magia. . . . . . . . . . . | = « | Angelo Ferotti |

[Drame]

| | | |
|---|---|---|
| Angelica . . . . . . . . . | = Sigr | Cav. Loreto [Vittori][2] |
| Bradamante . . . . . . . . | = « | Marc' Antonio Pasqualini |
| Gigante . . . . . . . . . } | = « | Bartolommeo Nicolini |
| Mandricardo. . . . . . . } | = « | |
| Atlante. . . . . . . . . . . | = « | Loreto Sances |
| Ruggiero . . . . . . . . . | = « | Francesco Bianchi[3] |
| Prasildo. . . . . . . . . . | = « | Angelo Ferotti[4] |
| Orlando . . . . . . . . . . | = « | Odoardo[5] |
| Marfisa . . . . . . . . . . | = « | P. Paolo Visconti |
| Alceste . . . . . . . . . . | = « | Mario Savioni[6] |
| Sacripante. . . . . . . . . | = « | D. Antonio Sarci |
| Ferrari . . . . . . . . . . | = « | Giacomo Brilli |
| Gradasso . . . . . . . . . | = « | D. Gironimo Navarra[7] |
| Fiordiligi . . . . . . . . . | = « | Ludovico Camelano |
| Olimpia. . . . . . . . . . | = « | Santi Santi |
| Cacciatore . . . . . . . } | = « | Acquisti |
| Ruggiero finto. . . . . } | = « | |
| Froldo . . . . . . . . . } | = « | D. Francesco Stilli |
| Astolfo . . . . . . . . . } | = « | |
| Doralice. . . . . . . . . . | = « | Gio: Paolo Selli. |

On a souvent répété après M. Kretzschmar que les acteurs du *Palazzo d'Atlante* avaient à représenter chacun deux ou plusieurs rôles[8]. Il suffit de jeter les yeux sur la liste ci-dessous pour voir l'inexactitude de cette asser-

1) Il Palagio d'Atlante overo la Guerriera amante (B. B. 255). Cette partition est beaucoup plus complète que celle de la Bibl. Barberini (Copie au Conservatoire de Bruxelles). — Elle donne les ballets et plusieurs symphonies notées à cinq parties.

2) Le célèbre castrat de la Chap. pontif. aimé d'Urbain VIII qui le fit chevalier de Jésus Christ et célébré par Erythræus: Pinacotheca altera Imaginium illustrium Coloniae 1645. (Tome II, p. 215) Bib. Nat. Rés. G. 2. 604. Voir aussi Adami da Bolsena. Osservazioni per ben regolare il coro della cappella Pontificia 1711, in-4$^{0}$, pp. 195 et 196.

3) Appelé aussi Francesco Bianchini, de la Chap. pont.

4) Angelo Ferrotti da Orvieto, depuis 1628 à la chap. pont.

5) Le Rev. Odoardo Ceccarelli da Mevania, Tenor de la chapelle pontificale dont Adami da Bolsena vante les mérites (op. cit. p. 197).

6) Mario Savioni Romano, castrat contralto entré le 16 Mars de la même année à la chap. pont. (ibid. p. 202). Un des plus illustres maîtres de chant de Rome et «uomo singolare ne concerti de camera».

7) Le Rev. Girolamo Navarra da Lodi, Basse de la chap. pontif.

8) Kretzschmar, *Die Venetianische Oper*, Viertelj. für Musikwissensch. 1892. Februar.

tion. Les quatre chanteurs du Prologue prennent part à l'exécution du drame, comme il est fort naturel, et seulement trois musiciens sur dix-sept ont à remplir deux rôles épisodiques. On n'en use pas autrement de nos jours pour les pièces qui nécessitent une figuration importante.

Nous trouvons parmi les chanteurs la plupart des *virtuosi da Camera* du Cardinal Antonio. Ceux-ci figuraient le 1er Janvier 1642 au nombre de sept sur les «*Ruolli degli salarii e companatici della famiglia dell' Em^mo S. Card^le Antonio Barberini* [1]).

Don Filippo Vitali [2])
Marco Marazzoli [3])
Luigi De Rossi
Marc' Antonio Pasqualini
Cav. Loreto Vittori
Lorenzo Sanci
D. Girolamo Navarra.

Les quatre derniers nommés auxquels étaient confiés les rôles de *Bradamante*, *Angelica*, *Atlante* et *Gradasso* devaient briller au premier rang dans l'opéra de leur patron.

Cependant les préparatifs faisaient grand bruit dans Rome et le 25 Janvier on mandait à Mazarin: [Il Sig^r Card.] «*Antonio è continuamente à sollicitare il suo teatro, et si lavorano in furia gli habiti per le Comedie. Cresce la Voce che saranno eccellenti sopra queste si sono vedute in questo Pontificato, e che à pena si potrà dar' principio à recitarle alla metà del mese prossimo.*» La prédiction était juste et l'opéra ne pût être donné pour la première fois que le 22 Février 1642. Voici le récit qu'en fait à Mazarin le poète Ottaviano Castelli [5]):

«*Hier sera l'Em^mo Antonio fece rappresentare la sua festa del Palazzo d'Atlante, la quale in riguardo delle machine andò tanto male che S. Em^za si adirò terribilmente, minacciando di galera e cose simili* [6]); *e veramente con qualche ragione perche il S. Andrea Sacchi per altro ingegnoso, in questo come poco prattico, non è riuscito niente* [7]), *in modo tale che tutto il popolo hà compatito Sua Eminenza, la quale, oltre le altre grosse spese, e triplicate, hà speso in un friso da raccoglier alcune tele cadenti, più di mille scudi et il detto subito nel meglio s'è rotto et tra le altre cose meravegliose, il*

---

1) J'adresse ici mes très respectueux et très vifs remerciements au R. P. Eherle, l'éminent préfet de la Vaticane, qui a bien voulu, avec la permission de S. A. le Prince Barberini m'autoriser à consulter ces documents qui ne sont pas encore communiqués au public.

2) L'auteur de l'opéra l'*Aretusa* chanté le 8 Février 1620 à Rome en présence du Cardinal Borghese, patron de Vitali. Par la suite Vitali entra comme Tenore à la Chapelle pontificale (Juin 1636).

3) Compositeur attitré du Cardinal Antonio Barberini, auteur de nombreuses comédies musicales: *Chi soffre speri*, *Dal Mal il Bene* etc. V. Romain Rolland, *L'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, pp. 162, et suiv. Goldschmidt, *Studien zur Geschichte der Italienischen Oper im 17. Jahrh.* — Nous raconterons dans un ouvrage auquel nous mettons actuellement la dernière main, comment Marco Marazzoli vint en France en 1643 appelé par Mazarin.

4) Rome 80, 1° 88.

5) Lettre du 23 Février 1642. Rome 80, 1° 177.

6) On reconnaît bien là l'impétueux Cardinal qui chassait du théâtre à coups de bâton un invité qui lui avait manqué. V. Ademollo, *Teatri di Roma* (chap. II).

7) M. Fraschetti dans son bel ouvrage sur le Bernin attribue à ce dernier les décorations du *Palazzo d'Atlante*. Ottaviano Castelli qui semble bien renseigné, ne souffle mot du Bernin en cette occasion. (V. Il Bernini. Milano, Hoepli, 1900, in-4°).

*sig^r Cardinale Barberino*[1]) *è stato creduto ridere nel veder questi disordini quasi per un invidia dell' haver voluto Antonio, con l' apparato d'una festa superiore à tutte le altre, oscurar le sue.*

*In fine, ex publico voto, il Cav. Loreto ha fatto meglio degl' altri, perche Lorenzino*[2]) *non haveva parte da farsi honore, e perche non si sentiva mai altri che il S. Marc-Antonio il popolo non ne poteva più, ben che sia superiore à tutti nell' arte . . .*»

Monsieur De Lyonne, grand amateur de Musique italienne assistait aussi à la représentation dans la Salle des *Quattri Fontane.* Il fit part à Mazarin de l'impression qu'il en avait reçue[3]): «Nous fûmes hier à la Comédie de M. le Cardinal Antoine. Le subjet est *lo Palazo d'Atlante* de l'Ariosto. La despence en est belle et la pièce est merveilleusement bien chantée, mais elle ne laisse pas d'estre extrêmement ennuyeuse parce qu'elle est toute sérieuse et qu'il n'y a rien d'entremeslé comme dans celle du Maréchal d'Estrée» [4]).

Le jugement pour être sevère, ne manque pas de vérité. Il y a d'admirables pages dans le *Palazzo d'Atlante*, mais tout le génie de Luigi Rossi ne suffit pas à animer l'interminable intrigue amoureuse. Un seul sentiment y est exprimé sous toutes ses formes: la tristesse. La tentative pouvait être noble, elle ne pouvait en tous cas plaire à un public épris de bouffonneries et chérissant par dessus tout les contrastes violents de douleur et de joie. Le *Palazzo d'Atlante* attira donc la foule, mais ne remporta pas un succès éclatant «*le commedie del Cardinal Antonio*, note Ameyden, *benchè di molta spesa, sono riuscite tediose per la lunghezza, in manierà che nessuno se ne loda*» [5]). Il faut pourtant faire la part de l'exagération des détracteurs[6]), car si l'opéra avait semblé si ennuyeux, il est peu probable qu'on l'eût joué non seulement durant tout le Carnaval sans discontinuer, mais encore repris après Pâques.

A l'une des représentations il se produisit entre le castrat Marc Antonio Pasqualini et un gentilhomme français une altercation des plus vives qui fit grand tapage dans Rome. M. de Lyonne raconte ainsi les faits à Mazarin [7]):

«Il arriva brouillerie à la Comédie de M^r le Cardinal Antoine entre le comte de Bury, fils du Marquis de Rostain et Marc Antonio. Le Comte va un peu viste comme se sentant appuyé de la faveur et de l'amitié que luy porte M. l'Ambassadeur[8]). Il voulait faire entrer des françois. Marc-Antonio d'un austre costé voulut faire le patron di casa. Ils en vinrent aux paroles et presque aux mains, ayant tenu à peu qu'ils ne se précipitassent l'un l'autre d'une élévation où ils estoient. Le Comte de Bury toucha la grosse corde et luy dict l'injure qui le pouvait le plus offeuser et son Maistre[9]). L'autre fut appeler Don Paolo Sforza qui menaça

---

1) Le Card. Francesco Barberino, fort jaloux de son frère et souvent en lutte avec lui.

2) Diminutif pour Lorenzo Sanci. chargé du rôle d'*Atlante.*

3) Lettre du 24 Février, Rome 80, l^o 194.

4) L'opéra d'Ottaviano Castelli dont nous avons fait mention plus haut.

5) Cité par Ademollo qui ne sait à quel opéra rapporter ce passage (*Teatri di Roma.* Roma 1888 (in-8^o), p. 41).

6) Il ne faut pas oublier qu'Ameyden appartient à la faction espagnole et déteste Antonio Barberini. Il suffit de parcourir son *Diario* pour voir qu'il critique systématiquement tout ce que fait le cardinal. Quant à Ottaviano Castelli, il est lui-même auteur, par conséquent il faut se défier de son jugement.

7) Lettre du 2 Mars 1642. Rome 80, l^o 201.

8) Le Maréchal d'Estrée.

9) Injure facile à deviner si l'on se rappelle les accusations de Salvator Rosa

le Comte de Bury de le maltraiter. On fit les Hola et le Cardinal les fit embrasser, mais comme il estoit resté quelque chose sur le cœur audit Comte contre D. Paolo, le cardinal Antoine prit une peine qui n'est pas imaginable pour l'apaiser, Il luy fit mille caresses, le mena pour le reste du jour avec luy pour faire entrer et placer tout le monde comme il voudroit[1], et le lendemain il l'envoya prier a disner chez luy par M. Nasi ce qu'il a, je m'asseure, fait, afin qu'il ne fasse point d'esclat pour Marc Antonio, car, en particulier, je scay bien qu'il s'est plaint de l'insolence des François.»

Une lettre d'Ottaviano Castelli nous présente les faits sous un jour tout différent et d'une manière beaucoup plus pittoresque:

«*Di quà non habbiamo nove considerabili*, écrit-il le 2 Mars à Mazarin, *essendosi tutta la Corte perduta nelle feste carnevalesche intorno alle comedie delli Em$^{mi}$ Antonio e Barberini*[3] *nel gran teatro di Montecavallo*[4], *accomodato di novo dal Sig. Card. Antonio, dove Lunedi passato che furno li 24 di febraro, segui un poco di disordine nell' atto d' entrare alla comedia; et il disordine cadde addosso alla natione francese, mentre che essendo molti nobili nationali alla porta da basso, che riesce nella Piazza Sforza, ne parendo a Sua Eminenza di farli entrare per allora, doppo esservi andato dalla porta del Salone a basso tre o 4. volte; finalmente, conoscendo i nationali che questa era una non curanza di Sua Eminenza*[5], *fecero un poco di corte à molti soldati della compagnia del Vallemani, che guardavano la porta, onde si venne alle brutte con le spade nude, e vi rimase ferito più d'uno d'ambe le parti, e perchè quando segni il detto rumore il sig$^r$ Conte di Bussi francese, ed amico del Sig$^{re}$ Imbasciatore sbarca nel muricciolo, che risponde al piano della porta del Palazzo dove è la maggior facciata, riscaldatosi dalla colera vedendo molti amici fra le spade, e non guardando che li era avanti per veder meglio, s' incontrò a toccare il sig$^r$ Marc-Antonio castrato, il quale sbigottitosi d' esser tocco con violenza, pensò che fusse fatto per gettarlo à basso dal muricciolo, e con questa credenza, si pose diligentemente per render la pretesa injuria al detto Conte di Bussi, ma non venendoli fatto, cominciò à querelarsi, per esser sentito et accorso alle sue querele il Sig$^r$ D. Paolo Sforza, con andar troppo a secondar a detto Marcantonio, volendo bravare con minacce d' un deto solo al Detto Conte, fù preso da esso per una disfida, onde con cenni d' altretanto risentimento fù minacciato D. Paolo alle quali minaccie seguite con voci alte, accorse il Sig$^r$ Cardinale Antonio ed inteso il pericolo del Marcantonio, adirato anc' esso e cominciato a bravare dell' impertinenze usate in sua casa*[1], *passeggiando mordeva l' ugna in publica piazza, non cessando Marcantonio di ricordare che per miracolo non era caduto à basso, s' adunò molto popolo, e frà lì altri comparve il S. Bernardino (?) Nasi, il quale a bel agio si prese cura di compier le differenze, onde dopo molti contrasti si pacificarono il detto Conte e D. Paolo; il che risaputo dal S$^r$ Imbasciatore ne senti molto dispiacere.*

*E questo è il testo originale che racconta il med$^o$ Sig$^r$ Marcantonio, che il rumore è seguito per causa sua, con qualche compiacenza et a V. Eminenza faccio humilissima riverenza — Roma li 2 Marzo 1642*

*Humilissimo et sempre oblig$^o$ Servitore*
*O. Castelli.*»

---

contre les castrats et les mœurs du Cardinal Antonio Barberini (V. Goulas, Soc. Hist. de France II, 118).

1) Dans la salle du théâtre des *Quattri Fontane*. Le public y pénétrait plusieurs heures avant le commencement du spectacle et le Cardinal Antonio prenait soin de placer lui même les personnages d'importance.

2) Rome 80, 1$^o$ 199.

3) Le Cardinal Francesco.

4) Appelé généralement des *Quattri fontane*.

5) Antonio Barberini était officiellement «Protecteur de France auprès du Saint-Siège». Au cours des dernières années du Pontificat d'Urbain VIII, il se montra assez mal disposé à l'égard de la France et à plusieurs reprises, nos agents diplomatiques eurent à se plaindre de ses procédés. Les Français, attendant vainement à la porte, pouvaient donc fort bien croire à la mauvaise volonté du Cardinal.

Ces dernières lettres méritaient d'être publiées. A défaut de renseignements concernant la représentation elle-même, elles apportent une utile contribution à l'histoire des mœurs théâtrales en Italie au XVII^e^ siècle. La bagarre à l'entrée de la Salle des *Quattri Fontane*, l'algarade entre le comte de Bury et le vaniteux Marc-Antonio Pasqualini, la colère d'Antonio Barberini, tous ces faits ne sont pas négligeables pour qui s'intéresse à la vie théâtrale de cette époque. Ces deux lettres complètent ce que nous savions déjà du Théâtre Barberini par le *Diario* d'Ameyden [1]) et le Journal de J. J. Bouchard [2]).

En dépit des critiques, le *Palazzo d'Atlante* fournit une longue carrière, car on le reprit après Pâques: le 16 Mars, Ottaviano Castelli écrit à Mazarin: «*questa Pasqua si vi fà là festa del S. Cardinal Antonio per la venuta del S. Cardinal d'Este, con l'occasione che l'essunto principale della favola è Ruggiero*» [3]).

Ce sont là tous les documents que nous avons pu rassembler sur les représentation du *Palazzo d'Atlante* en 1642. Nous les souhaiterions plus complets, mais, tels qu'ils sont, ils comblent une grave lacune dans l'histoire de l'opéra romain. Grâce à eux on peut se faire une idée des circonstances qui accompagnèrent les représentations d'une œuvre qui, lors qu'elle sera mieux connue, apparaîtra comme une des manifestations les plus hautes du génie musical italien. Nous ne pousons plus guère aujourd'hui à faire grief à Luigi Rossi d'avoir écrit une musique trop mélancolique et trop élégiaque, nous sommes sensibles à l'émotion pénétrante, à la tristesse poignante qui se dégagent de cette partition. Au point de vue strictement musical, elle est fort en avance sur l'art de son temps. La forme mélodique a déjà une précision, une fermeté qui annonce les chants de Provençale, de Stradella et de Scarlatti. On pense aussi en lisant le *Palazzo d'Atlante* à certaines scènes d'Amadis et d'Atys de Lully . . . Mais nous n'avons pas l'intention, ni la prétention, d'analyser en quelques lignes une des œuvres les plus significatives et les moins étudiées de l'opéra italien. Il nous suffira pour aujourd'hui d'avoir mis en lumière la somptuosité des représentations du *Palazzo d'Atlante* et l'intérêt que témoignait à l'œuvre du grand Luigi, le très Magnifique Cardinal Antonio Barberini [4]).

* * *

*La présente étude était terminée et, depuis plusieurs mois déjà, entre les mains du directeur des* Sammelbände, *quand a paru l'intéressant travail de M. Cametti, qui précise plusieurs points de la vie de Luigi Rossi. Je n'ai pas cru cependant devoir modifier sur les épreuves ce que je contais de la biographie du grand musicien. Le lecteur verra que, puisant à d'autres sources que M. Cametti, je suis de mon côté arrivé à des conclusions presqu'identiques. Je tiens seulement à faire remarquer que dès 1910, je publiais dans les* Sammel-

1) Utilisé par Ademollo pour les *Teatri di Roma.*

2) Ms. original à la Bibl. des Beaux-Arts (Paris), Ms. 401 — publié partiellement par M. Romain Rolland, *Revue d'histoire et de crit. musicales*, 1902, p. 29 et suiv. — et par Lucien Marcheix, *Un parisien à Rome et à Naples en 1632.*

3) Rome 79, f° 50.

4) Le voyage de Luigi Rossi en France en 1646 et son long séjour à la Cour d'Anne d'Autriche fera l'objet d'un chapitre de l'ouvrage que nous terminons actuellement sur *L'opéra italien en France avant Lully.*

bände der I.M.G. XII, 1 *mes* Notes sur la vie de Luigi Rossi, *où je donnais pour la première fois le texte de l'acte de décès de Luigi que je venais de découvrir à Rome et grâce auquel il devenait possible de fixer avec certitude la date et le lieu de naissance du grand musicien. M. Cametti a publié de nouveau ce document sans citer une seule fois mon article dans le cours de son étude.*

---

# Die drei Fassungen des Hasse'schen »Artaserse«.

Von

**O. G. Sonneck.**

(Washington, D. C.)

Bei aller Achtung vor der Fruchtbarkeit alter Opernkomponisten, ihrer dramatischen Aus- und Umdeutungskunst desselben Stoffes ist wohl schon mancher von uns stutzig geworden, wenn er in Nachschlagewerken und Biographien las, dies oder jenes Werk eines alten Meisters liege in zwei und drei Fassungen oder gar Kompositionen vor, womöglich nur durch wenige Jahre zeitlich voneinander getrennt. Wer aber durch Vergleich seine Bedenken beseitigen will, steht sofort vor allerlei abschreckenden Hindernissen; denn erstens sind die Textbücher der betreffenden Fassungen nur ganz selten in ein und derselben Bibliothek zugänglich, und zweitens, hat man glücklich die Textbücher leihweise von anderen Anstalten erhalten, so muß man immer noch mit der Wahrscheinlichkeit rechnen, daß die entsprechenden Partituren in aller Welt zerstreut sind, falls überhaupt noch nachweisbar. Unter den Umständen läßt man lieber die Frage für sich offen, wenn anders nicht ganz besondere Interessen zu ihrer Beantwortung zwingen.

Es trifft sich nun, daß für ein ganz bestimmtes Werk zufällig die *Library of Congress* wenn auch nicht erschöpfendes Material, doch wenigstens genug hat, um dieser Frage etwas näher zu treten. Es handelt sich um die drei »Fassungen« von Hasse's Oper *Artaserse*, deren Text bekanntlich von Metastasio stammt. Wenn ein Vergleich ergeben sollte, daß tatsächlich von dieser Oper drei wesentlich verschiedene Fassungen existieren, dann, so sagte ich mir, ist vom *Artaserse* aus der Rat nicht ganz unberechtigt, fürderhin bei solchen biographischen Vermerken verschiedener Fassungen weniger stutzig zu werden. Umgekehrt, wenn sie nicht wesentlich verschieden sind, sondern wenn nur e i n e Komposition vorliegt, deren Gesamtbild durch spätere Änderungen nicht wesentlich berührt wird — was ja auch bei modernen Komponisten häufig genug vorkommt —, dann ist die These wohl nicht belanglos, daß Lexikographen und Biographen nicht ganz so kategorisch den Eindruck erwecken sollten, als handle es sich wirklich um wesentlich verschiedene Bearbeitungen desselben Textes. Zum mindesten dürften wir verlangen, daß unter allen Umständen das Wort »Fassung« auf eine der drei Möglichkeiten: Überarbeitung, Umarbeitung, Neu-Komposition hin präzisiert werde und es uns nicht einfach überlassen bleibe, bei dem Vermerk »erste Fassung«, »zweite Fassung«, usw. an irgendeine beliebige Möglichkeit zu denken.

Zunächst zitiere ich auf Grund der sorgfältigen Registerverweise, die sein an und für sich so wertvolles Werk »Hasse und die Gebrüder Graun als Symphoniker« noch wertvoller machen, was Carl Mennicke (1906) über Hasse's *Artaserse* schrieb:

(p. 373.) »Zum Karneval 1730 wurde auf dem Theater S. Giov. Grisostomo Hasse's neue Oper *Artaserse* gegeben; die Hauptmitwirkenden waren die Cuzzoni, die Peri und auch Farinelli; der Andrang zum Theater war ungewöhnlich lebhaft und der Erfolg ganz hervorragend ...« [1])

(p. 388.) »Außerordentlich rühmt Charles de Brosses Hasse's Mitarbeit an Vinci's *Artaserse* [*sic!* Mennicke zitiert aus seinen »*Lettres familières écrites d'Italie en* 1739 *et* 1740«]:

> *Tout excellent qu'est cet ouvrage de Vinci, la scène du désespoir d'Artaban, ajoutée par le poète et mise en musique par le Saxon, surpasse peut-être encore toutes les autres. Le récitatif* Eccomi al fine in libertà del mio dolor *est admirable, ainsi que l'air qui suit* Pallido il sole«.

(p. 388.) »Die Jahre 1740—43 verlebte Hasse in Dresden; am 9. September 1740 nachmittags wurde die Rückkehr der Kronprinzessin Friedrich Christian aus Italien mit der Aufführung der neuen Oper *Artaserse* (zweite Fassung) gefeiert; die Oper wurde »mit vollkommenem Contentement« gegeben, und Faustina hatte sich »ungemein hören lassen«. Bis zum 21. September wurde *Artaserse* viermal wiederholt ...«

(p. 423, 424.) »Im Sommer 1762 scheint Hasse nach Neapel gekommen zu sein ... In Neapel wurde auch um diese Zeit eine Oper *Artaserse* von Hasse gegeben, die eine dritte Fassung sein könnte ... In Warschau hatte der Hof Opern Hasse's regelmäßig aufführen lassen; am 3. August 1760 wurde *Artaserse* ... aufgeführt«.

---

1) Mennicke schreibt weiter (p. 382): »Hasse ... erreichte London erst im Oktober 1734, wo am 27. [29.] Oktober sein *Artaserse*, eine Umarbeitung der Partitur von 1730, mit eingelegten Arien von Porpora, Attilio Ariosti, Riccardo Broschi zur Aufführung kam ... Dieses Pasticcio erlebte bis zum Sturze dieser Bühne (September 1737) 40 Aufführungen (innerhalb dreier Jahre), was für diese Zeit selten ist«. Meines Wissens ist die Partitur dieses Pasticcio nicht erhalten. Es ist darum unmöglich im einzelnen nachzuweisen, wie weit Hasse seinen Anteil an diesem *Artaserse* einer Bearbeitung, wie Mennicke will, unterzog. Von den Walshschen *Favourite Songs* gehören überhaupt nur drei zum Hasse'schen *Artaserse*-Text, nämlich »*Se al labbro mio non credi*« (I, 6), »*Per questo dolce amplesso*« (II, 5) und »*Pallido il sole*« (II, 5). Von diesen decken sich die beiden letzten mit den entsprechenden Arien in Hasse's *Artaserse*-Partitur, Venedig, 1730. Die erste stammt von Riccardo Broschi (vgl. Wotquenne's Brüsseler Konservatoriumskatalog, Nr. 5498). »*Son qual nave ch' agitata*« (III, 1) und »*In sen mi tace smarrito*« (I, 2) ebenfalls, während Porpora der Komponist von »*Quanto affanno o bell' aurora*« (I, 1) und »*Or' la nube procella*« (III, 6) und Ariosti von »*Fortuna a te passate*« ist. Wie Mennicke dazu kommt, einige Zeilen weiter unten das Intermezzo *Il Giocatore* Hasse zuzuschreiben, das am 1. Januar 1737 in London zur Aufführung kam, ist mir unerfindlich, da doch das Textbuch (in der *Library of Congress*) ausdrücklich Giuseppe Maria Orlandini als Komponisten nennt. Auf Veranlassung von Mr. Wm. Barclay Squire teilte mir Mr. Wm. C. Smith mit, daß der erste Akt des Londoner *Artaserse*-Libretto nur sechs Szenen, der zweite fünf und der dritte sechs enthält. Trotzdem verzeichnet es achtundzwanzig Arien, also nur eine weniger als das Textbuch Venedig, 1730! Die oben erwähnten Arien stehen an der vermerkten Stelle, während Ariosti's Arie überhaupt nicht im Textbuche gedruckt zu sein scheint. Dagegen druckte Walsh die eingelegte Arie »*Ah ingrato crudele*« nicht. Von den Hasse'schen Original-Arien fielen nur »*Frà cento affanni*«, »*Và tra le selve*«, »*Non conosco in tal momento*«, »*Parto: qual pastorello*« und »*Non è ver che sia contento*« aus.

Diesem letzten Datum widerspricht Albert Schatz ohne Einschränkung sowohl in seinem imposanten handschriftlichen Opern-Lexikon, als auch in seinem handschriftlichen »Chronologischen Verzeichnisse der Werke Hasse's« (beide in der *Library of Congress*). Schatz setzt nämlich die Erstaufführung der dritten Fassung an als Neapel, Teatro di San Carlo, Sonntag, Januar 20, 1760! Ich wüßte vorläufig keinen Grund, dem sonst so außerordentlich sorgfältig arbeitenden Schatz gerade dies Datum aus berechtigter Achtung vor Mennicke als unrichtig abzustreiten.

Man wird bemerkt haben, wie im biographischen Teile seines Buches Mennicke die Warschauer Aufführung von 1760 nicht mit einer dritten Fassung verknüpft, sondern, als Möglichkeit, die von ihm angenommene Aufführung zu Neapel im Jahre 1762. Anders im »Chronologischen Verzeichnisse« seines Buches, wo Mennicke schreibt:

»Nr. 8. 1730. *Artaserse* (= Mandane) 1. Fassung. Venedig. Karneval. Metastasio.
28. 1740. *Artaserse* (2. Fassung) Dresden. 9. September. Metastasio.
57. 1760. *Artaserse* (3. Fassung) Warschau. 3. August. Metastasio.«

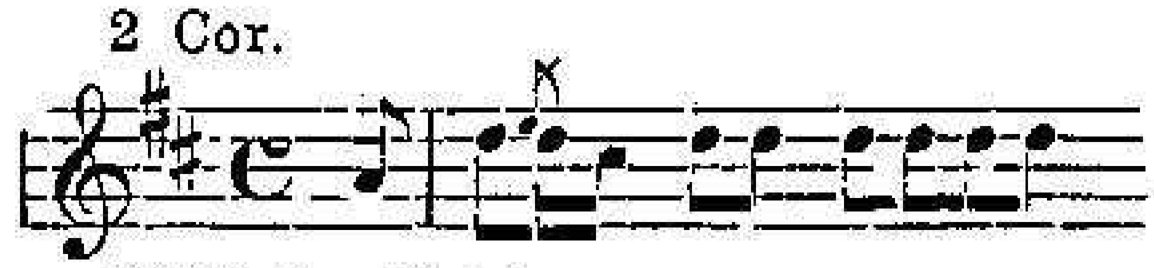
Dies deckt sich mit dem Eintrag in seinem »Thematischen Verzeichnis« (der Ouvertüren):

»*Artaserse* (= Mandane).

Libr. Metastasio.
Drei Fassungen:
Aufführung der ersten Fassung: Venedig 1730, London 1734 [sic!]; Modena 1738.
Aufführung der zweiten Fassung: Dresden, 9. September 1740; Neapel 1740 (?).
Aufführung der dritten Fassung: Warschau, 3. August 1760; Neapel 1762; Ferrara 1765; Lodi 1765«.

In einer Fußnote schreibt Mennicke: *Artaserse* 1740 [Dresden, Mus. B. 321] hat die Sinfonie mit dem obigen Thema (Nr. 46);

2 Cor.



(1762 Br. Kat.)

der *Artaserse* 1760 sub. Mus. B. 322 [Dresden] benutzt als Sinfonie die Sinfonie zu *Ezio* (siehe Nr. 45 in unserem Katalog):

2 Fl., 2 Ob., 2 C.



(1762, Br. Kat.)

die Sinfonie zum *Artaserse* 1730 ist unbekannt«.

Soweit Mennicke. Warum er schreibt »= Mandane«, ist mir nicht recht klar; doch der Punkt spielt hier keine Rolle. Aus den Zitaten geht andererseits hervor, daß Mennicke über die Ouvertüren hinaus in seinem Buche die Unterschiede zwischen diesen »Fassungen« nicht weiter beleuchtet. Das lag ja auch nicht im Thema seines Buches. Ich möchte die Tatsache aber konstatieren; denn sie schließt logisch einige interessante, für die Geschichte des Hasse'schen *Artaserse* wichtige Punkte ein, über die Mennicke den Leser ebenfalls im Dunkeln läßt. Das wird sofort ersichtlich werden, wenn ich mich zu den Textbüchern wende. Und zwar zu denen, die allein methodologisch für den Zweck dieser kleinen Studie in Betracht kommen

dürfen, nämlich Venedig 1730, Dresden 1740 und Warschau 1760. Wollte man sich etwa auf das Textbuch Ferrara 1765 (ebenfalls in der *Library of Congress*) einlassen, so würde man sofort Gefahr laufen, auf Grund der üblichen Repliken mit *pasticcio*-Elementen auf Abwege zu geraten. Zunächst eine Analyse des Textbuches (in der *Library of Congress*) der sogenannten ersten Fassung. Der Titel lautet:

»*Artaserse. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo nell' Carnevale dell' anno MDCCXXX . . .« (Venezia, Carlo Buonarigo*, undatiert. *1 p. l., 69, [1] p. 12.°)*

In der Widmung des dreiaktigen Textes an einen englischen Lord wird gesagt, daß die Oper »*per ultimo Carnesalesco* [!] *divertimento rappressentarsi si deve*«. Es folgt, ohne daß ich mich hier an die Reihenfolge halte, das *argomento*, die übliche (unfreiwillig komische) *protesta*, die Szenerieangabe und diese Besetzung:

»*Artaserse, principe, e poi Rè di Persia, amico di Arbace ed Amante di Semira. Il Sig. Filippo Giorgi.*

*Mandane, sorella d' Artaserse, ed Amante d' Arbace. La sig. Francesca Cuzzoni Sandoni.*

*Artabano, prefetto delle Guardie reali, padre di Arbace e di Semira. Il Sig. Nicolini Grimaldi. Kav. della Croce di S. Marco.*

*Arbace, amico d' Artaserse, ed Amante di Mandane. Il Sig. Carlo Broschi detto Farinello.*

*Semira, sorella d' Arbace ed Amante d' Artaserse. La Sig. Maria Maddalena Pieri.*

*Megabise, generale dell' armi, e confidente di Artabano. Il Sig. Costoro Antonio Castori*«.

Darunter befindet sich der Vermerk, auf den bereits Mennicke für seine biographischen Zwecke aufmerksam machte:

»*La musica è del Signior Giovanni Adolfo Hasse, detto il Sassone. Maestro sopranumerario della Real Capella di Napoli*«.

Ein anderer, wichtiger Vermerk ist dagegen von ihm nicht berücksichtigt worden. Er findet sich unter dem Paragraphen, der Metastasio als Textdichter bezeichnet, und lautet:

»*Si avverte, che siccome per accommodarsi alle circostanze del Teatro fù di bisogna, abbreviare tuto quello, che con virgole segnato si vede, così d' aliena penna è tutto ciò ch' è con stellette contrasegnato*«.

Erstens handelt es sich also um Striche, die, nebenbei gesagt, manchmal sehr ungeschickt sind und dem klaren Verständnisse des Metastasio'schen Gedankenganges schaden. Sie sind ziemlich ausgiebiger Natur, betreffen jedoch nur den Dialog, nicht aber die Arien, mit der einen Ausnahme, daß die Arie »*Perche tarda è mai la morte*«, die den dritten Akt bei Metastasio eröffnet, fallen gelassen wurde. Zweitens werden wir genau auf die Einschiebsel in den Text aufmerksam gemacht, die nicht aus Metastasio's Feder stammen. Daß Metastasio wirklich nicht der Verfasser war, beweist die Lupe des Wotquenne'schen »Metastasio-Zeno-Goldoni-Verzeichnisses«, wo man sie nicht verzeichnet finden wird. Diese Einschiebsel sind nicht zahlreich, sind aber für vorliegenden Zweck wichtig. Mit dem angezeigten Sternchen gedruckt ist folgendes: die Schlußarie des ersten Aktes »*Che pena al mio core*«, die Arie »*Lascia cadermi in volto*« (II, 2), die Arie »*Per questo dolce amplesso*« (II, 11], die Arie »*Pensa che l'amor mio*« (III, 1),

die ganze zweite Szene des dritten Aktes »*Ch'io parta?* (Rez.) *Parto qual pastorello* (Arie)« und schließlich die ganze Szene 15, zweiter Akt »*Eccomi al fine in libertà* (Rez.) — »*Pallido il Sole*« (Arie). Es ist dies die Verzweiflungsarie des Artabano, von der De Brosses berichtet. Man hat also wieder ein Beispiel dafür, wie notwendig es für den Historiker ist, zeitgenössische Reisebehauptungen auf Schritt und Tritt nachzuprüfen. De Brosses behauptete ja — von »Mitarbeit« an Vinci's *Artaserse*, wie Mennicke will, ist freilich gar nicht die Rede — diese Szene sei für Hasse von Metastasio hinzugedichtet worden. Nun stellt sich heraus, daß sie in Hasse's eigenem *Artaserse* vom Jahre 1730 steht und überhaupt gar nicht von Metastasio stammt. Nicht nur das, sie findet sich auch gar nicht im Originaltextbuch von Vinci's *Artaserse*, 1730 (in der *Library of Congress*). Wer Mennicke's gekürztes Zitat liest, muß auf den Gedanken geraten, als ob De Brosses die Einlage in Vinci's *Artaserse* in Rom und zwar im Winter 1739—40 gehört habe. Das ist aber durchaus nicht der Fall, denn De Brosses kannte Vinci's Oper nach seinem eigenen Berichte überhaupt nicht von der Bühne her, sondern hörte nur Bruchstücke daraus, diese Szene inbegriffen, in Konzerten. Er erzählt weiter, wie schwer zugänglich gerade diese prachtvoll wirksame Szene Hasse's sei und daß er nur durch die Liebenswürdigkeit eines fürstlichen Sammlers in Rom sie seiner eigenen Sammlung von etwa achthundert für ihn kopierten Arien habe einverleiben können. Kurz und gut, De Brosses wußte wohl, daß diese Szene von Hasse stammte, aber den eigentlichen Sachverhalt kannte er eben nicht. Ein anderer, amüsanter Lapsus lief ihm, nebenbei gesagt, unter an der Stelle, wo er seinen Abgott Pergolesi preist und bei der Aufzählung seiner Werke den »*Maestro di Musica*« Alessandro Scarlatti zuschreibt.

Die Handlung des »Artaserse« ist folgende:

Arbace und Mandane lieben sich. Wie sich indessen Arbace untersteht, als Vasall um die Hand der Mandane anzuhalten, wird er vom König Xerxes, für den er nicht viel übrig hat, des Hofes verwiesen. Artabano, der unter dem Deckmantel treuester Ergebenheit eine Verschwörung mit Hilfe seiner Kreatur Megabise angestiftet hat, um den unbeliebten Xerxes zu entthronen und seinen eigenen Sohn Arbace zum König zu machen, erschlägt nun ob der dem Arbace angetanen Schmach rasch entschlossen den König. Mit dem blutigen Schwert in der Hand trifft er auf seinen Sohn, der trotz des königlichen Verbotes sich ins Schloß zu einer Abschiedsszene mit Mandane geschlichen hatte. Jeder Verdacht fällt von Artabano ab, da Arbace und er ihre Schwerter wechseln und Arbace sich mit dem corpus delicti entfernt. Dagegen fällt es Artabano leicht, dem Artaserse einzureden, Darius, sein von ihm gehaßter Bruder, sei der Königs- und Vatermörder. Artaserse gibt darauf dem Artabano den Befehl, Darius hinzurichten. Kaum hat Artabano diesen zweiten Mord auf dem Gewissen, wird sein Sohn Arbace gefangen vorgeführt. Man erinnert sich seines Hasses gegen den König, man hat ihn soeben mit einem blutigen Schwert erwischt, er weiß nichts zu seiner Verteidigung zu sagen; oder vielmehr: um seinen Vater Artabano zu decken, sagt er nichts, er beteuert nur seine Unschuld. Kurz und gut, derartige Indizien sind im Persien Metastasio's genug, um seine Schuld zu beweisen, ganz besonders in den Augen Mandanes, die ihre Liebe für Arbace der Pflicht, ihren gemordeten Vater zu rächen, unterordnet. Anders Artaserse. Der will nicht recht an die Schuld seines Busenfreundes Arbace glauben, der ihm einst das Leben gerettet, und er laviert nun zwischen Freundschaft und Pflicht, den vermeintlichen Mörder seines königlichen Vaters zu strafen. Schließlich schenkt er den Forderungen seiner Schwester Mandane Gehör. Er gerät auf den salomonischen Einfall, dem Artabano die Ent-

scheidung über Arbace's Leben oder Tod zu überlassen. Dieser verschlagene Bösewicht verliert die Fassung nicht und, um auf sensationelle Weise des Artaserse Glauben an seine Treue für König und Reich noch mehr zu festigen, verurteilt er zum *bluff*, wie wir Amerikaner sagen würden, seinen Sohn zum Tode, bittet aber gleichzeitig, da er nunmehr als Vasall seine Pflicht getan, um eine letzte Unterredung als Vater mit seinem Sohn. Diese Bitte wird ihm natürlich gewährt. Er benutzt diese Unterredung, um Arbace zum Aufruhr gegen Artaserse aufzufordern. Dessen weigert sich Arbace, worauf Artabano beschließt, ohne Arbace den Artaserse aus dem Wege zu räumen. Um sich seines Mitverschworenen Megabise ganz zu versichern, bestimmt er ihm seine Tochter Semira zur Frau. »*Qual contento*« ruft Megabise aus; denn er hat schon vorher der Semira seine Liebe angeboten. Allerdings ohne Erfolg, da sie und Artaserse bereits herzenseinig sind. Auch macht sich Megabise weiter nichts daraus, daß Semira zwar ihrem Vater zu gehorchen bereit ist, aber den Megabise davor warnt, daß er nie auf ihre Liebe werde rechnen können. Ihm ist an ihrem Besitze genug.

Inzwischen hat Artaserse den Arbace im Kerker aufgesucht, und er überredet ihn schließlich, auf geheimen Wegen zu entfliehen. Wie nun Artabano einen letzten Versuch machen will, seinen Sohn Arbace zu retten, und ihn nicht mehr findet, kommt er sofort auf den Gedanken, daß Artaserse ihn bereits heimlich hat hinrichten lassen. Unter den Umständen zögern er und Megabise keinen Augenblick mehr, die Verschwörung zum Austrag zu bringen. Um ihrer Sache ganz sicher zu sein, beschließen sie obendrein, den Artaserse bei der Krönung zu vergiften. Darauf folgt die Krönungsfeierlichkeit. Der ahnungslose Artaserse ist gerade im Begriff, den vergifteten Krönungstrunk zu schlucken, als sich im Vorhof des Palastes ein Tumult erhebt. Es stellt sich heraus, daß Megabise im Ansturm aufs Schloß von Arbace niedergestreckt wurde, womit die Verschwörung zusammenbricht. Diese Tat des Arbace läßt den Artaserse erst recht daran zweifeln, daß Arbace den Xerxes ermordet hat, und es genügt ihm, wenn nunmehr Arbace mit einem Trunk aus dem heiligen Krönungsbecher seine Unschuld nochmals beteuert. Dagegen hat der ahnungslose Arbace nichts. Wohl aber Artabano, der ja am besten weiß, daß der Trank vergiftet ist. Die Vaterliebe siegt, jetzt, wo er keinen Ausweg mehr weiß. Er bricht zusammen und gesteht, selber der Mörder des Xerxes zu sein. Daraufhin wird er prompt von Artaserse zum Tode verurteilt, aber fast ebenso prompt zur Verbannung in ein »*doloroso esiglio*« auf flehentliche Bitten des Arbace begnadigt. Daß sich, wenigstens andeutungsweise, Mandane und Arbace, bzw. Semira und Artaserse »kriegen«, versteht sich, und der Chor beschließt das Ganze mit einem Lobgesange auf die Gerechtigkeit und Güte des Artaserse, der, wie ich nicht zu vergessen bitte, der Sohn des von Artabano ermordeten Königs ist. Auch nicht, daß Musiktragödien sich damals nach alter Regel stets in Wohlgefallen auflösen mußten!

Dieser Stoff ist von ungefähr fünfzig Komponisten vertont worden und galt vielen als das Meisterstück Metastasios! So auf das Gerippe hin reduziert, erinnert *Artaserse* lebhaft an unsere eigenen Sekundaner-Versuche; denn was sich Metastasio da an verzwickten Unwahrscheinlichkeiten leistet und mit welcher Taschenspielergeschicklichkeit er die Fäden der Motivierung scheinbar miteinander verknüpft, das ist von einer ergötzlichen Naivität. Auf diese Schwächen der Metastasio'schen Kunst hat unter anderen bereits De Brosses gerade in den erwähnten Briefen in seinem geistvollen Vergleich zwischen französischer und italienischer Oper hingewiesen. Aber De Brosses hat auch die Vorzüge Metastasio's gebührend hervorgehoben, die das schwache, künstliche Gerippe mancher seiner Dramen verdecken. Es ist dies seine bewundernswerte Kunst der Exposition, seine Kunst, plastische Charaktere zu schaffen, mögen sie auch noch so unnatürliche Dinge tun, sein nie versagender Fluß der Rede und Gegenrede, seine raffinierte Geschicklichkeit, innerhalb der

einzelnen Szenen dem Komponisten mit wirksamen psychologischen Kontrastwirkungen in die Feder zu arbeiten und lyrische Ergüsse verschiedenster Stimmung in Worte zu fassen, die sich förmlich nach Musik sehnen.

Die nächste Etappe auf meinem Wege ist das Textbuch der sogenannten zweiten Fassung. Der Haupttitel lautet:

*Artaserse, dramma per musica rappresentato alla Regia Elettoral Corte di Dresda, nell' anno MDCCXL* (Dresden, Stoessel, undatiert. (Doppelt) [9], 10—95 p. Italienischer Text nebst deutscher Übersetzung *»Artaxerxes«*).

In diesem Textbuche stehen außer *Argomento* und *Mutazioni* die Namen Metastasio's als Dichter, Hasse's als Komponist. Die Besetzung war folgende:

| | |
|---|---|
| Artaserse | Filippo Giorgi |
| Mandane | Faustina Hasse |
| Artabano | Domenico Anibali |
| Arbace | Ventura Rocchetti |
| Semira | Sofia Deuner |
| Megabise | Giovanni Bindi |

Also genau dasselbe Rollenverzeichnis, wie in der ersten Fassung, wobei der von Mennicke übersehene, interessante Punkt zum Vorschein kommt, daß derselbe Künstler, der den Arterserse 1730 in Venedig kreierte, die Rolle in Dresden sang. Wie verhält sich nun dies Textbuch der sogenannten zweiten Fassung zu dem der ersten? Die weiter unten folgende tabellarische Übersicht enthebt mich eines umständlichen Vergleiches, soweit die Arien in Betracht kommen. Man ersieht daraus auf den ersten Blick, daß in der elften Szene des ersten Aktes die Arie *»Deh respirar lasciatemi«* eingeschaltet wurde, daß im zweiten Akt die Arie *»Non conosco in tal momento«* fiel und daß im übrigen sich sämtliche Arien decken, die eingeschalteten inbegriffen[1]). Was nun aber die tabellarische Übersicht nicht klar machen kann, ist die völlige Übereinstimmung des Dialogs in beiden Textbüchern! Nur wurde in Dresden der Text einfach ohne die im venetianischen Textbuche angegebenen Striche abgedruckt. Zum Beispiel ist der Dialog der ersten Szene des ersten Aktes in beiden Textbüchern durchaus derselbe, in der Weise also, daß im Dresdener Textbuche nach den Worten *»Dell' amicizia tua»* die im venetianischen Textbuche mit Kürzungsvermerk gedruckten Worte *»Cresceste insieme«* bis zum Schlusse von Mandane's Monolog fehlen, ebenso in derselben Szene in Arbace's Monolog *»Ci lusinghiamo o cara«* nach den Worten *»Non men del padre mio«* die Worte *»Qualunque scusa«* und alles weitere bis auf die drei letzten Zeilen.

---

1) Die Arie *»Non conosco in tal momento«* findet sich nicht in den späteren Gesamtausgaben der Werke Metastasio's, vor allem nicht in der von Wotquenne analysierten (Florenz, 1820). Da sie aber im Textbuche, Venedig, 1730, ohne Stern steht und ebenfalls in dem Originaltextbuche des *Artaserse*, Rom, 1730 (Musik von Vinci) vorkommt, scheint sie doch von Metastasio zu stammen. Man muß nämlich nicht vergessen, daß Metastasio seine Werke manchmal im Laufe der Jahre einer Umarbeitung unterzog. Demnach ist es nicht unwahrscheinlich, daß er selber sie später nicht mehr gelten ließ. Vielleicht trifft diese Vermutung auch auf die Arien *»Se al labbro mio non credi«* und *»Spiega i lini«* zu; denn sind sie auch nicht in Wotquenne's Verzeichnis zu finden, ebenfalls nicht in Metastasio's Originaltext, Rom, 1730, so stehen sie andererseits unbesternt im Textbuch, Venedig, 1730, wurden also vom Herausgeber, bzw. Verleger nicht als von *»aliena penna«* geschrieben betrachtet.

Der Vergleich ergibt daher, daß Hasse sich in Dresden bewußt und mit so wenigen Ausnahmen an den Text der Fassung, Venedig 1730, hielt, daß textlich wenigstens von zwei Fassungen nicht die Rede sein kann. Wenn nun in Dresden, wie bereits gesagt, die Arie »*Deh respirar lasciatemi*« hinzukam, so handelt es sich nicht etwa um eine aus einer anderen Hasse'schen Oper eingefügte Arie oder auch nur um eine von Metastasio hineingedichtete. Nein, man findet sie bereits im Textbuche zu Vinci's *Artaserse*, der am 4. Februar 1730 im *Teatro delle Dame* in Rom gegeben wurde, also bereits bevor Hasse's *Artaserse* die Karnevalssaison in Venedig beschloß. Wie man denn überhaupt im Hasse'schen *Artaserse* nicht nur in den besternten Arien und Szenen starke Abweichungen von Metastasio's Originaltext, wie er von Vinci komponiert wurde, bemerken wird, wenn man die tabellarische Übersicht zu Hilfe zieht. Trotz dieser auffallenden Abweichungen vom Metastasio'schen Originaltext war also Hasse mit dem korrumpierten venetianischen Text so zufrieden, daß er, abgesehen von der Arie »*Deh respirar lasciatemi*«, nicht daran dachte, ihn 1740 für seinen Dresdener *Artaserse* zu säubern und Metastasio etwa wieder zu seinen dichterischen Rechten zu verhelfen.

Anders der Text von 1760! Die *Library of Congress* besitzt zwar weder das in Warschau, noch das in Neapel gedruckte Textbuch, aber sie besitzt eine Abschrift der Dresdener Partitur dieser »dritten« Fassung und meine Textangaben basieren auf dieser[1]. Der Text von 1760 ist nun eigentümlich. Zunächst fällt auf, daß die Striche von 1730 und 1740 nicht beibehalten wurden. Andererseits ist der Text 1760 doch nicht strichlos. Im einzelnen dies nachzuweisen, würde viel zu weit führen. Es genüge als Beispiel darum der bereits oben angeführte Monolog Mandanes in der ersten Szene des ersten Aktes. Der Dialog von 1760 hört nicht nach den Worten »*Dell' amicizia tua*« auf, sondern enthält die 1730 und 1740 gestrichene Stelle »*Cresceste insieme*« usw. Ebenso wurde der oben bereits erwähnte Strich »*Qualunque scusa*« wieder aufgemacht. In beiden Fällen hielt sich Hasse nun doch nicht an den vollen Originaltext, sondern brach ihn mit Kürzungen ab, die sich dann natürlich mit den Kürzungen von 1730 und 1740 decken. Er scheint gefühlt zu haben, daß die ursprünglichen radikalen, langen Striche gerade hier dem Verständnisse der Handlung zweifellos geschadet hatten. Mag sein, daß ähnliche Gründe ihn veranlaßten, auch die vielen anderen Striche einer dramaturgischen Nachprüfung zu unterziehen. Tatsache ist jedenfalls, daß, im ganzen betrachtet, der Dialog von 1760 weit strichloser ausfiel als der von 1730 und 1740. Mit anderen Worten, er nähert sich in unzweideutiger Weise der Metastasio'schen Originalfassung, ohne sich mit ihr völlig zu decken. Daß ab und zu der Dialog auch Worte enthält, die überhaupt nicht bei Metastasio stehen, sei nebenbei bemerkt; denn, wenn z. B. in der zehnten Szene des zweiten Aktes der Text der Partitur mit den Worten »*Ah vieni consolami*« beginnt, die anscheinend nicht Eigentum Metastasio's sind, erst nach vier Takten in den Metastasio'schen Text »*E vana, la tua*« wieder einläuft, so sind das zu geringfügige Unterschiede, um dem Text ein anderes Gesicht zu geben.

Es fällt nun weiter auf — man vergleiche die tabellarische Übersicht —, daß ohne Ausnahme die früheren Einschiebsel aus dem Texte von 1760 ver-

[1] Daß die Arien der Partitur sich mit denen des Warschauer Textbuches völlig decken, bestätigte sich während Drucklegung dieses Aufsatzes auf Grund von brieflichen Mitteilungen meines Kollegen Arno Reichert in Dresden.

schwunden sind. Also auch die von De Brosses so gerühmte Szene »*Eccomi al fine in libertà — Pallido il Sole*«! Was trat an ihre Stelle? Das Rezitativ »*Son pur sola una volta*« und die Arie »*Così stupisce e cade.*« Damit wurde einfach nur Metastasio's Originaltext wieder zu seinen Rechten verholfen. An dieser wichtigen Hauptsache ändert die Beobachtung nichts, daß Hasse den Dialog »*Quanto, amate Semira*« (II, 13) nur bis zu den Worten »*e poi lo piangi*« führte und daran mit Unterdrückung des Restes und der Originalarie der Szene »*Per quell'affetto*« sofort den Dialog »*Dell' ingrata Semira*« nebst Arie »*Non conosco in tal momento*« anschloß, wodurch der Text von 1760 nur vierzehn anstatt fünfzehn Szenen bekam. Um es kurz zu machen, 1760 wurde jedes frühere Einschiebsel durch den Originaltext Metastasio's ersetzt mit Ausnahme von »*Se vendetta io chiedo*« (I, 15)! Daß Hasse hierzu nicht durch einen launenhaften Einfall veranlaßt wurde, ist selbstverständlich. Man wird wohl nach diesen Feststellungen nicht in der Annahme fehlgehen, daß Hasse 1760 absichtlich den Originaltext des *Artaserse* komponierte und nur aus praktischen oder dramaturgischen Gründen sich geringfügige Einschiebsel, Änderungen und Auslassungen erlaubte. Da nun der Text von 1760 so oft nicht mehr mit dem von 1730 und 1740 übereinstimmte, mußte sich eine zum mindesten teilweise neue Komposition ganz von selbst ergeben. Wäre selbst die Partitur von 1760 nicht mehr erhalten, so wären wir daher schon aus textlichen Gründen gezwungen, beim Warschauer *Artaserse* von einer neuen Fassung zu reden.

Nun zu den Partituren! Es fällt zunächst Mennicke's Behauptung (p. 514) ins Auge: »Partitur der ersten Fassung: Neapel; Mailand (nur der erste Akt).« Den Beweis, daß Neapel wirklich die Partitur der ersten Fassung besitzt — das gleiche gilt von Mailand — bleibt Mennicke schuldig. Er übersah aber außerdem die Hasse'sche *Artaserse*-Partitur im *British Museum*. Er verzeichnet sie überhaupt nicht, und doch liefert diese Partitur, von der die *Library of Congress* eine Abschrift besitzt, einen leicht zugänglichen Schlüssel zum ganzen Rätsel der sogenannten drei Fassungen. Ihr Titel lautet:

»*Artaserse. Dramma per musica. Poesia del Sig*r. *abbate Pietro Metastasio. Musica del Sig*r. *Gio. Adolfo Hasse, detto il Sassone*«

und sie ist in Hughes-Hughes' Katalog der Musikhandschriften des *British Museum* mit dem eingeklammerten Datum 1730 verzeichnet.

Ein sorgfältiger Vergleich des Textes dieser Partitur (in unserer Abschrift) mit dem Textbuch, Venedig 1730, ergab eine völlige Übereinstimmung zwischen beiden, einschließlich der Kürzungen, der für das Textbuch Venedig 1730 so charakteristischen Einschiebsel und Änderungen des Metastasio'schen Originaltextes. Daß wir es aber nicht mit einem Exemplar der Dresdener Partitur von 1740 zu tun haben, geht daraus klar hervor, daß die Londoner Partitur in Übereinstimmung mit dem venetianischen Text einerseits nicht die Dresdener Arie »*Deh respirar lasciatemi*« kennt, andererseits die Arie »*Non conosco in tal momento*« enthält, die ja gerade dem Dresdener Texte fehlt. Angesichts dieser Unterscheidungsmerkmale kann gar kein Zweifel herrschen, daß wir in der Londoner Partitur tatsächlich nicht etwa ein Exemplar des Dresdner *Artaserse* von 1740 besitzen, erst recht nicht ein Exemplar des *Artaserse*-Pasticcio, London 1734, sondern ein Exemplar der venetianischen Originalpartitur vom Jahre 1730, mit anderen Worten eine bequem zugängliche Partitur der »ersten« Fassung; und diese nun-

## Tabellarische Übersicht der Arien.

| 1730 | 1740 | 1760 | *Vinci*, 1730 |
|---|---|---|---|
| **Akt I.** | **Akt I.** | **Akt I.** | |
| Szene 1. *Conservati fedele* | 1. 1730 | 1. 1730 | 1. Hasse, 1730 |
| 2. *Frà cento affanni, e cento* | 2. 1730 | 2. 1730 | 2. Hasse, 1730 |
| 3. — | 3. 1730 | 3. — | 3. *Su le sponde del torbido Lete* |
| 4. — | 4. 1730 | 4. — | 4. — |
| 5. *Per pièta bell' idol mio* | 5. 1730 | 5. 1730 | 5. H., 1730 |
| 6. *Sogna il guerrier le schiere* | 6. 1730 | 6. 1730 | 6. H., 1730 |
| 7. *Bramar di perdere* | 7. 1730 | 7. 1730 | 7. H., 1730 |
| 8. — | 8. 1730 | 8. — | 8. — |
| 9. — | 9. 1730 | 9. — | 9. — |
| 10. — | 10. 1730 | 10. — | 10. — |
| 11. — | 11. *Deh respirar lasciatemi* | 11. 1740 | 11. H., 1740 |
| 12. *Non ti son padre* | 12. 1730 | 12. 1730 | 12. H., 1730 |
| 13. *Torna innocente e poi* | 13. 1730 | 13. 1730 | 13. H., 1730 |
| 14. *Se al labro mio non credi* | 14. 1730 | 14. 1730 | 14. *Dimmi che un' empio sei* |
| 15. **Che pena al mio core* | 15. 1730 | 15. *Sa vendetta io chiedo* [ist nicht von Metastasio gedichtet.] | 15. *Vò solcando un mar crudele* |
| **Akt II.** | **Akt II.** | **Akt II.** | **Akt II.** |
| 1. *Rendimi il caro amico* | 1. 1730 | 1. — | 1. H., 1730 |
| 2. **Lascia cadermi in volto* | 2. 1730 | 2. *Mi scacci sdegnato* | 2. H., 1760 |
| 3. — | 3. 1730 | 3. — | 3. — |
| 4. *Amalo, e se al tuo sguardo* | 4. 1730 | 4. — | 4. H., 1730 |
| 5. *Non temer, ch' io mai ti dica* | 5. 1730 | 5. 1730 | 5. H., 1730 |
| 6. *Se d' un amor tiranno* | 6. 1730 | 6. 1730 | 6. H., 1730 |
| 7. *Se del fiume altera l' onda* | 7. 1730 | 7. 1730 | 7. H., 1730 |
| 8. — | 8. 1730 | 8. — | 8. — |
| 9. — | 9. 1730 | 9. — | 9. — |
| 10. — | 10. 1730 | 10. — | 10. — |
| 11. **Per questo dolce amplesso* | 11. 1730 | 11. *Per quel paterno amplesso* | 11. H., 1760 |
| 12. *Và tra le selve ircane* | 12. 1730 | 12. 1730 | 12. H., 1730 |
| 13. — | 13. — | 13. *Non conosco in tal* | 13. *Per quell' affetto* |
| 14. *Non conosco in tal momento* | 14. — | 14. *Così stupisce, e cade* | 14. H., 1730 |
| 15. **Pallido il Sole, torbido il Cielo* | 15. 1730 | | 15. *Così stupisce, e cade* |
| **Akt III.** | **Akt III.** | | **Akt III.** |
| 1. *Perchè tarda è mai la morte* [Wurde gestrichen] | 1. — | 1. — | 1. *Perchè tarda è mai* |
| **Pensa, che l' amor mio* | 1730 | *L' onda dal mar divisa* | H., 1760 |
| 2. **Parto: qual pastorello* | 2. 1730 | 2. *Nuvoletta sposta al Sole* | 2. H., 1760 |
| 3. *Spiega i lini, abbandona la sponda* | 3. 1730 | 3. — | 3. *Ardito ti renda* |
| 4. *Figlio se più non vivi* | 4. 1730 | 4. 1730 | 4. H., 1730 |
| 5. *Mi credi spietata?* | 5. 1730 | 5. 1730 | 5. H., 1730 |
| 6. *Non è ver che sia contento* | 6. 1730 | 6. 1730 | 6. H., 1730 |
| 7. *Tu vuoi, ch' io viva o cara* (duett) | 7. 1730 | 7. 1730 | 7. H., 1730 |
| 8. *Lucido Dio, per cui* [1]) | 8. 1730 | 8. 1730 | 8. — |
| 9. — | 9. 1730 | 9. 1730 | 9. — |
| 10. — | 10. 1730 | 10. 1730 | 10. — |
| 11. *Giusto Rè la Persia adora* (coro) | 11. 1730 | 11. 1730 | 11. H., 1730 |

1) Als Rezitativ gedruckt, aber von Hasse in allen drei Partituren als »Aria« bezeichnet. Es ist eine kurze Gebetsarie.

mehr textkritisch belegte Nachricht dürfte wohl Hasse-Forschern willkommen sein.

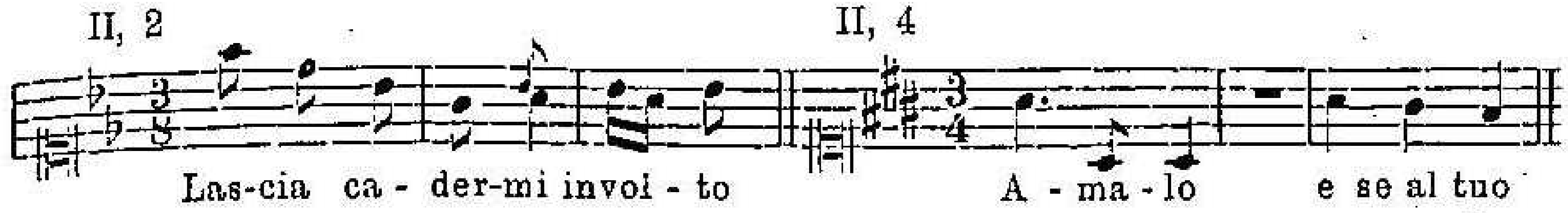
Diese Londoner Partitur bildet nun die Unterlage für das Weitere. Wenn als Regel nur auf die Arien Rücksicht genommen wird, so geschieht das nicht etwa, weil ich einen Vergleich der Rezitative für überflüssig halte. Mögen sich auch die kartenspielenden, Gefrorenes schlürfenden und schwatzenden *»upper four hundred«* Logenabonnenten bei den langen Rezitativen fürchterlich gelangweilt haben, und mag auch das etwas verkalkte System der Secco-Rezitative oft trockene Einförmigkeit heraufbeschworen haben, so soll man darüber nicht vergessen, daß lange Abhandlungen, ja quasi Lehrbücher über kunstgerechte Rezitativtechnik verfaßt wurden und daß die Partituren der Meister selber den besten Beweis für die dem Rezitativ gewidmete Geistesarbeit liefern. Es sind einfach Raumrücksichten, die hier verbieten, Prinzipien zu reiten.

Zur Kontrolle zitiere ich nunmehr in kürzester Weise die Arien-Themen der Londoner Partitur in ihrer szenischen Folge.

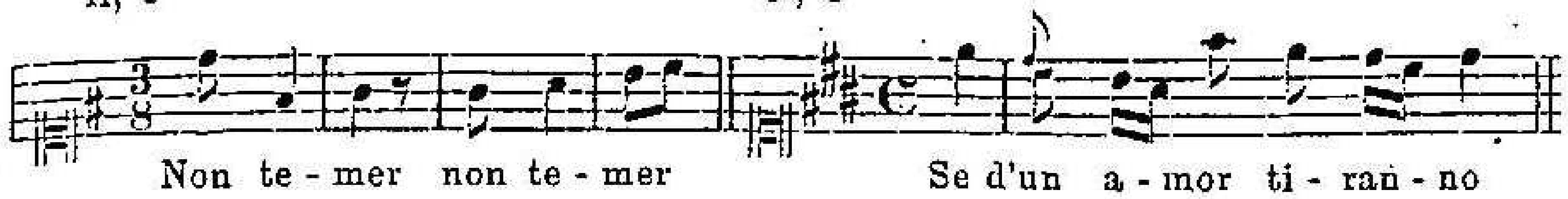
**Hasse, »Artaserse«, 1730.**



II, 2 — II, 4




II, 5 — II, 6



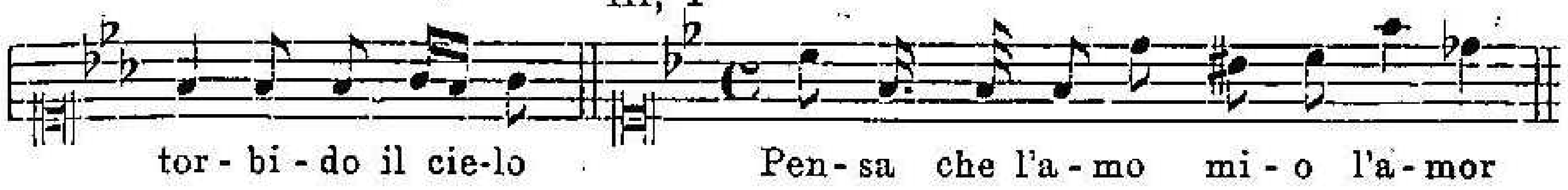

II, 7 — II, 11




II, 12 — II, 15




III, 1




III, 2 — III, 3




III, 4 — III, 5




III, 6 — III, 7 (Duett)




III, 8 — III, 11 Coro



Wie verhält sich hierzu die Dresdener Partitur mit dem Titel »*Artaserse di Hasse* 1740«, von der die *Library of Congress* gleichfalls eine Abschrift besitzt? (Bei der Antwort auf diese Frage bitte ich das über den Text Gesagte als Grundlage des Vergleiches im Auge zu behalten). Als wichtigstes Ergebnis des Vergleiches stellte sich heraus, daß sämtliche Rezitative der Parttitur von 1730 beibehalten wurden! Die Ouvertüre ist ebenfalls dieselbe, wie in der Partitur von 1730, womit Mennicke's Annahme, die Sinfonie zum *Artaserse* von 1730 sei unbekannt, nunmehr hinfällig wird. Die Arien, die sich nicht mit denen von 1730 decken, sind in folgender Thementabelle verzeichnet, nebst der eingeschalteten Arie »*Deh respirar lasciatemi*«. Unterschiede, wie etwa die Einfügung eines kurzen Ritornells oder dergleichen, übergehe ich als unwesentlich, um diese kleine Studie nicht mit unnötigem Ballast zu beschweren.

**Hasse, »Artaserse«, 1740.**



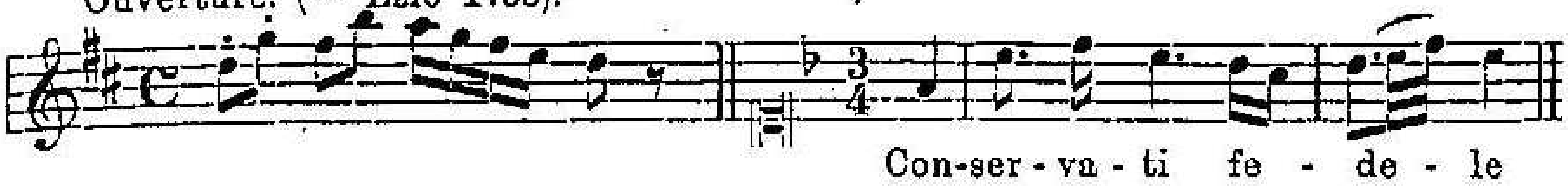

Wir hätten also eine umfangreiche Partitur vor uns, deren Rezitative sich völlig und deren Arien sich zu beträchtlich mehr als der Hälfte mit denen der Partitur von 1730 decken. Unter diesen Umständen, denke ich, ist es

durchaus unangebracht, von einer »neuen Komposition« zu reden, wie Schatz es tut, und Mennicke's Ausdruck »zweite Fassung« wäre dahin zu präzisieren, daß es sich in Dresden weder um eine Überarbeitung, noch Umarbeitung, sondern um eine teilweise neue Komposition handelte.

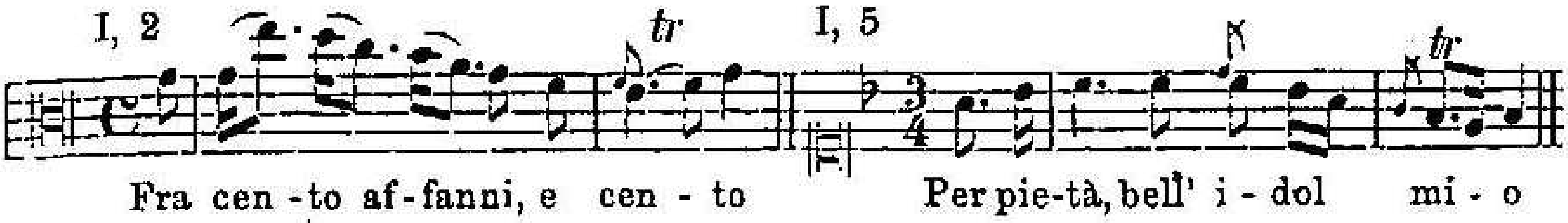
**Hasse, »Artaserse«, 1760.**

(Die Dresdener Partitur hat nur den Vermerk auf dem Rücken »*Opera d' Artaserse dell Sig. Hasse*«).

Ouverture. (= Ezio 1755).



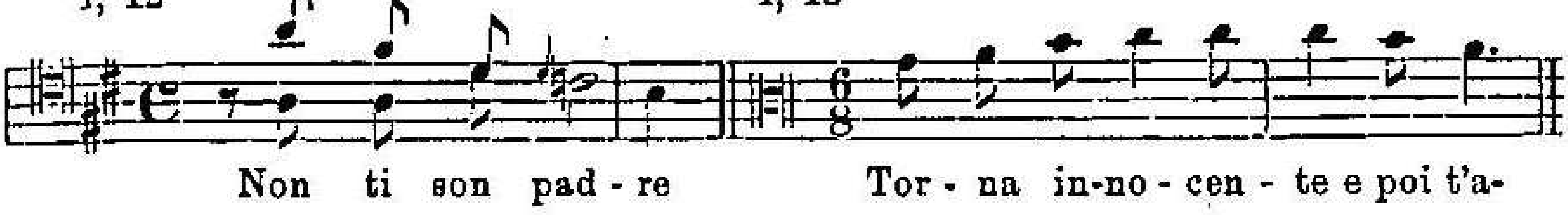

I, 2 I, 5




I, 6 I, 11




I, 12 I, 13




I, 14 I, 15




II, 2 II, 5




II, 6 II, 11




II, 2 II, 13






Diese Thementabelle (auf Grund der Partiturabschrift in der *Library of Congress*) bietet bereits auf den ersten Blick ein ganz anderes Gesicht dar, als die der Partituren von 1730 und 1740. Man mußte schon aus dem Textvergleiche schließen, daß Hasse gezwungen war, vieles neu zu komponieren. Nun beweist die Thementabelle, daß es sich hier tatsächlich um eine neue Fassung im Sinne eines neuen Werkes handelt. Sämtliche Arien sind neu komponiert worden, mit Ausnahme von »*Bramar di perdere*« (I, 7), die bereits in der Partitur von 1730 steht, und »*Mi credi spietata*« (II, 5), die übereinstimmt mit der Partitur 1740. Dazu kommt nun, daß Hasse, trotz gelegentlicher Anläufe, wie zum Beispiel in der ersten Szene des ersten Aktes, den Duktus des Rezitativs nur zu überarbeiten, fast durchweg einen Dialog schuf, der als gänzlich neu zu gelten hat. Interessant ist ferner, daß der Schlußchor, der — bezeichnend genug für italienische Solo-Opern der Zeit — in Venedig sich mit elenden 31 Takten begnügen mußte und 1740 in Dresden auf 116 anschwoll, nunmehr wieder auf 64 eingedämmt wurde, vielleicht mit Rücksicht auf die folgende, ziemlich lange »*Licenza*«. Die Ouvertüre hat Mennicke, wie bereits eingangs vermerkt, als eine Anleihe aus Hasse's *Ezio* vom Jahre 1755 nachgewiesen. Was nun das Partiturbild im allgemeinen anbelangt, so ist es auffallend verschieden von dem der beiden früheren *Artaserse*-Partituren. Ich meine damit nicht, daß Hasse während dieser zwanzig Jahre ein wesentlich anderer geworden wäre. Dem widerspricht schon die Tatsache, daß die Rezitative und die Arien, letztere trotz ihrer gesteigerten Bravour, im Grunde genommen mit demselben Stilmechanismus arbeiten. Aber die Harmonik ist gewürzter, und die Partitur

als Partitur trägt unverkennbar neuzeitlicheres Gepräge. Man merkt das schon rein äußerlich an der moderneren Verwendung der Bläser, wie denn überhaupt der *Artaserse* von 1760 in vielen Arien reicher instrumentiert ist, ohne daß jedoch, wenigstens im *Artaserse*, Hasse in der Beziehung mit den Errungenschaften jüngerer Zeitgenossen völlig gleichen Schritt hielt. Immerhin merkt man aber, daß Hasse über die Reifung seines eigenen Stils hinaus sich nicht den Einflüssen einer neueren Zeit entziehen konnte oder mochte.

Ein solcher kunstkritischer Vergleich der »drei« Fassungen seines *Artaserse* ist indessen hier nicht meine Aufgabe. Er sei Kennern überlassen. Ich glaube jedoch, daß meine Eindrücke sich bestätigen werden, wenn wir erst ein Hasse-Werk erhalten im Sinne etwa des Abert'schen Jommelli. So scheint mir der *Artaserse* von 1730 viel bedeutender zu sein, als der von 1760. Es kommt mir vor, als ob doch gar manches in der neuen Partitur lediglich routinierte Kapellmeistermusik für virtuose Kehlen sei und noch dazu in einer überlebten, überreifen Geschmacksrichtung, die Gluck's Reformbestrebungen nur als eine Frage der Zeit erscheinen lassen. Schon damals gab es Kritiker, die behaupteten, daß Metastasio's Texte als gesprochene Dramen durch Weglassung der Arien gewännen; denn die Arien wirkten wie lyrische Fremdkörper. In Verbindung nun mit Musik, hier mit der Hasse's, wird die Inkongruenz noch augenfälliger. Seine Secco-Rezitative sprudeln dahin, ohne, trotz ihrer sicheren Technik, der von Metastasio dem Komponisten geradezu auf einer Platte servierten psychologischen Entwicklung viel Rechnung zu tragen. Die Arien, schon textlich mehr nur eine dramatisch unnötige traditionelle Beigabe, ohne die nun einmal eine Oper keine Oper sein würde, wirken nicht als fest zementierte, wesentliche Bestandteile des Ganzen, sondern einfach nur als Musikstücke, als glänzende, selbst gehaltvolle »Nummern«, die man beliebig ein- und ausschalten und durch andere ersetzen könnte, was ja denn auch häufig genug geschah. Freilich, es müßte ein Kunstgenuß sein, einmal eine der *Artaserse*-Bravour-Arien, etwa Artabans rassige Arie »*Così stupisce*« von einem Gesangsmeister technisch und geistig bis ins feinste ausgefeilt und stilisiert zu hören. Derartige Versuche hören sich heutzutage nur zu oft an wie ein Hürdenrennen über barocke, gesangliche Passagen-Etüden, was zu ganz falschen Vorstellungen des Publikums vom Ausdrucksgehalt solcher auf ganz bestimmte »Bomben«-Stimmen, fabelhafte Atemtechnik und hohe künstlerische Intelligenz berechneter Stücke führt. Andererseits wollen wir uns doch beileibe nicht der Einsicht verschließen, daß auch damals die Farinellis, Faustinas, Cuzzonis, Carestinis, Pachierottis, Senesinos usw. ziemlich dünn gesät waren und daß Hasse'sche Bravour-Arien auch damals schon, von Sängern minderen Kalibers gesungen, qualvoll anzuhören waren. Es bleibt aber im besten Falle etwas peinlich Unlogisches, innerlich Unwahres an diesen Musikstücken, wenn man sie als wesentliche Bestandteile eines Musikdramas auffaßt, und der »galante Stil«, der sich in der Partitur von 1760 breit macht, verschlimmert diesen peinlichen Eindruck nur noch mehr. Von irgendwelcher scharfen dramatischen Charakteristik, mit der etwa ein Purcell den *Artaserse*-Text angepackt haben würde, ist in dieser Partitur fast nichts zu spüren. Daraus soll Hasse kein besonderer Vorwurf gemacht werden. Er war eben ein Kind seiner Zeit, komponierte im Geschmacke seiner Zeit, (nur besser als hundert andere) und benutzte im übrigen das vorschriftsmäßige Opern-Modell der Zeit, die gegebene Gattung folgerichtig als Epigone, der er war, ausbauend

und ausbeutend. Was dagegen einen modernen Menschen, der in der sogenannten streng historischen Betrachtungsweise nicht Anfang und Ende aller geschichtlichen Betrachtung überhaupt sieht, immer wieder wundern muß, ist, daß jahrzehntelang die Metastasio'schen Texte mit einer Musikart bedacht wurden, die gar nicht zu ihnen paßt. Ich meine damit nicht die Arien, die sozusagen dem Dichter von den Komponisten als Tribut an die Musik abgefordert wurden, obwohl sie der Dichtung als Drama oft schadeten und nur selten das dramatische Gerüst wirklich stärkten. Sie waren nun einmal eine *conditio sine qua non* der Oper und jedenfalls im Sinne vieler Opernenthusiasten der eigentliche Zweck aller Opern. Was ich meine, ist vielmehr der Dialog. Es ist doch fürwahr eine der Verschrobenheiten formgeschichtlicher Entwicklung, daß dieser mit allen Mitteln eines Dramatikers arbeitende Dialog Metastasio's, der es den Komponisten kinderleicht gemacht haben würde, musikalisch auf die angedeuteten psychologischen Schattierungen, Kontraste, Sprünge, Unterströmungen usw. einzugehen, nun gerade einem Secco-Rezitative als Opfer ausgeliefert wurde, das all diese handgreifliche Dramatik des Dialogs meistens und von einem hie und da eingestreuten accompagnato abgesehen, überhaupt nicht berücksichtigt und sich in einem neutralen Unterhaltungston bewegt, der nicht einmal die Kurven gesprochener Rede erreicht. Was nun aber noch mehr verwundert, ist, daß diese so lange die Norm wurde und bleiben konnte, ehe Künstler vom Schlage eines Jommelli dem alten Krebsschaden wieder einmal erfolgreich zu Leibe gingen und dem Rezitativ wieder die ursprünglich angestrebte Plastik und Wahrheit zu geben suchten.

Obige Bemerkungen gelten übrigens von Hasse's erstem *Artaserse* auch, obwohl dort in einer Szene wenigstens sein Theaterblut durch die Zwangsjacke hindurchpochte. Es ist dies die eingeschaltete Szene nebst Arie *»Eccomi al fine in libertà — Pallido il Sole«* des Artabano. Allerdings eine Verzweiflungsarie in unserem Sinne ist auch sie nicht. Ein sieghafter Ton herrscht vor, so daß man einige Sophistik benötigt, um zu beweisen, daß Hasse absichtlich gewissermaßen die Verzweiflung des Artabano durch ein Vorgefühl endlichen Triumphes betäubt, was ein ehrenrettender Hasse-Biograph dann pflichtgemäß als besondere psychologische Feinheit ausdeuten würde. Das ist einer der üblichen Widersprüche zwischen dem Sinn der Worte und dem Affekt der Musik. Davon abgesehen, diese Szene packte Hasse offensichtlich ans Herz, und er schuf mit den einfachsten Mitteln und ohne irgendwelche Ansprüche an gesangliche Virtuosität ein musikalisch zwar nicht geniales, aber namentlich durch die ergreifenden Schlußtakte auch heute noch dramatisch wirksames Stück.

# Notes sur quelques musiciens, luthiers, éditeurs et graveurs de musique au XVIII^e siècle.

Première série.

Par

**Georges Cucuel.**

(Paris.)

Les pages qui suivent sont une simple contribution à la biographie de quelques personnages dont le rôle ne fut pas négligeable dans l'histoire de la musique à Paris. On sait combien les renseignements sont parfois dispersés, lorsqu'il s'agit de reconstituer une vie d'artiste au XVIII^e siècle; il est souvent nécessaire, depuis la destruction de l'Etat Civil en 1871, de recourir à des ruses invraisemblables, pour obtenir la date précise d'un mariage ou d'un décès. Dans cet ordre d'idées, tout résultat de recherches, si modeste qu'il soit, a sa place marquée et son utilité incontestable.

D'une façon générale nous avons puisé aux sources suivantes:

*Archives Nationales:* Scellés renfermés dans les Archives des commissaires au Châtelet (série Y; beaucoup de lacunes).

*Archives de la Seine:* Reconstitution de l'Etat civil. — Documents d'Etat civil du Fonds Bégis.

*Archives notariales:* Différents inventaires après décès dont le détail sera indiqué plus loin.

Dans plusieurs cas ces notes permettront de rectifier les assertions souvent hasardeuses de Fétis, de Eitner ou de ceux qui ont travaillé uniquement sur les articles de ces deux collections. Les inventaires de Nicolas Somer et de Pierre Louvet nous paraissent apporter quelques détails intéressants à l'histoire des luthiers parisiens. Il est bien entendu que nous ne nous occupons que de biographie et que nous laisserons complètement de côté la bibliographie des œuvres de divers musiciens mentionnés ci-dessous.

* * *

### Buffardin.

Pierre-Gabriel Buffardin naquit en Provence en 1690, d'après Eitner (II, 230). Le 26 novembre 1715 il entra à la Hofkapelle de Dresde et s'en retira en 1749 avec une pension de 700 thaler. Flûtiste habile, il compta Quantz parmi ses élèves.

Buffardin, musicien de S.M. le roi de Pologne, électeur de Saxe, mourut le 13 janvier 1768, rue de la Harpe. Sa condition devait être fort modeste, à en juger par une installation asse zmisérable. Les scellés, dressés le 14 janvier par le commissaire Boullanger, nous apprennent que «M. Jean Favier, agent de Mgr. le comte de Lusace et de M^me la princesse Christiane sa sœur, étoit chargé de payer audit défunt 740 livres pour sa pension de Saxe». (Y 12669.)

### Melle Castagnery.

Beaucoup d'œuvres musicales publiées entre 1750 et 1780 portent la mention: «chez Melle Castagnery, rue des Prouvaires *à la Musique Royale*». Telle est l'indication que donnent des symphonies de Simon, de Blainville, de François Martin, de Caraffe, de Davesne, de Bailleux, pour ne citer que les maîtres de l'école française; le nom de Melle Castagnery est fréquemment associé à ceux de Boivin, Leclerc, Vernadé, Bayard ou Bouin. Ce nom, probablement d'origine italienne, se retrouve assez souvent à Paris au XVIIIe siècle; dès 1732 un Andrea Castagneri, luthier, était fixé à l'hôtel de Soissons[1]); un Castagnery figurait dans l'orchestre de l'Opéra en 1745.

Marie-Anne-Ursule Castagnery, veuve du Sr Pierre-Jules Hutin, dessinateur, mourut le dimanche 7 octobre 1787; elle occupait un entresol dans la maison Leclerc, rue des Prouvaires et une boutique au-dessous comme marchande de musique[2]). Elle n'avait pas de postérité; les héritiers furent son cousin Louis Maisonnier, bourgeois de Paris, rue de Calonne, et les enfants de Jeanne-Françoise Maisonnier, veuve du Sr Ange-Joseph-Amédée Gaffino, marchand luthier, rue des Prouvaires, également cousin de la défunte.

Au cours de l'inventaire on trouva dans un buffet «28 paquets contenant des recueils et pièces de musique sur lesquels paquets sont écrits les noms de Grandval, Dumal, Domon [?] et autres, 51 paquets de vieille musique sur laquelle sont les noms de Cay et Guignon et autres».

Voici enfin une réclamation qui nous donne le nom des principaux éditeurs de l'époque:

> «Sont aussi comparus Delle Marie-Julie Regnaud, épouse du Sr Jean Georges Sieber, musicien, demeurant à Paris rue St Honoré, paroisse St Eustache — Sr Charles Georges Boyer, marchand de musique, demeurant à Paris, rue de Richelieu, susdite paroisse — Sr Georges Cousineau, luthier ordinaire de la reine, demeurant à Paris rue des Poulies, paroisse St Germain l'Auxerrois — Sr Antoine Bailleux, marchand de musique, demeurant à Paris, rue St Honoré, paroisse St Eustache — Delle Marie-Jeanne Gerard, épouse du Sr François Bouriau, fille de boutique chez la de Vv Baillon, marchande de musique, rue du Petit Reposoir, paroisse St Eustache — Michel Corrette, auteur de musique, demeurant rue de la Chanvrerie, paroisse St Eustache — lesquels réclament les ouvrages de musique à eux appartenant confiés pour la vente à la delle Castagnery»[3]).

### Jean-Baptiste Cupis.

La biographie des Cupis est extrêmement embrouillée. Fétis (II, 434) et après lui Eitner (III, 124) distinguent trois Cupis: François de Cupis, né le 10 mars 1719, mort vers 1764; ses deux fils, François, dit Cupis l'aîné, né le 10 novembre 1732 et Jean-Baptiste, dit le cadet, né vers 1741. Quelques dates précises sont données par le *Dictionnaire* de Jal dans son article sur la Camargo[4]). En 1902 MM. H. Vial et G. Capon ont dressé

---

1) C. Pierre: *Facteurs d'instruments de musique*, p. 80.

2) *L'Atlas de la Censive de l'archevêché* indique cette maison au No 25 (ancien) de la rue, presque au coin de la rue St Honoré. Cet immeuble, aujourdhui démoli, occuperait le No 6 de la rue des Prouvaires.

3) Y 15215.

4) Edition de 1872, p. 308.

un essai de généalogie des Cupis, lequel laisse encore bien des points dans l'obscurité [1]).

Il ne sera question ici que de Jean-Baptiste Cupis, violoncelliste, élève de Berteau, qui, d'après Fétis, voyagea longtemps en Italie où il épousa la cantatrice Julie Gasperini. Cette indication demanderait à être contrôlée; ce qui est incontestable, c'est qu'on ne peut rencontrer J. B. Cupis à Milan en 1794, puisqu'à cette époque il était mort depuis six ans.

Les dossiers du commissaire Thibou nous apprennent en effet que Jean-Baptiste de Cupis, écuyer, mourut à Montreuil «sous le bois de Vincennes» le mercredi 30 avril 1788 à 6 heures du matin. Il habitait «une maison à porte cochère sise rue Marchande lui appartenant». Il était locataire à Paris d'un appartement au quatrième étage d'une maison rue Neuve S^t Roch, en face du cul-de-sac de la Sourdière. Son unique héritier fut son fils: Marc-Suzanne-Jean de Cupis, écuyer, capitaine de cavalerie, chevalier de S^t Louis, en garnison à Abbeville. Le défunt laissait un testament olographe daté du 1 mars 1785; il s'agissait d'un legs de 400 livres de rentes viagères à des gens de service [2]).

C'est donc à J.-B. Cupis et non à François Cupis qu'il faut appliquer l'intéressant passage du *Journal d'un bourgeois de Popincourt:*

> «Quant au fameux Cupis dont on parlait tant et dont on ne parle plus, actuellement âgé de 77 ans, il vit toujours retiré dans un petit bien d'un arpent et demi qu'il possède à Montreuil, près de cette capitale, et qu'il fait très avantageusement valoir par lui-même, au point d'en retirer par an neuf ou dix mille livres en fruits de toutes espèces qu'il envoie vendre à Paris par ses préposés; c'est ainsi que dans sa vieillesse il est devenu cultivateur intelligent, après avoir été, durant sa jeunesse, excellent violon, sçavant compositeur de musique».

Suit une anecdote sur les talents équestres de Cupis, qui nous montre en lui «un homme également propre au poil, comme à la plume, ainsi qu'à l'archet».

### Duny.

Pour la biographie et la bibliographie de Duny nous renvoyons à l'article de Eitner (III, 274). Rappelons qu'Egide-Romuald Duny était né à Matera le 9 février 1709; après ses nombreux succès de compositeur, la Comédie Italienne lui accorda le 26 novembre 1768 une pension viagère de 800 l. [3]). Il mourut à l'âge de 66 ans, le 11 juin 1775, rue du Faubourg Saint Denis près la barrière. On enregistra de nombreuses oppositions parmi lesquelles celle de Sieber, marchand de musique rue S^t Honoré [4]).

Duny avait épousé Elisabeth-Catherine Superville ou de Superville; il en eut un fils, Denis-Pierre Duny, né rue du Four le 21 septembre 1759, baptisé le 22 à S^t Eustache [5]).

Voici l'acte d'inhumation du compositeur:

---

1) *Journal d'un bourgeois de Popincourt*, extrait de la *Correspondance hist. et archéol.*, 1902, in-8^0, pp. 23 et suiv.

2) Y 15865.

3) Campardon: *Comédiens du roi de la troupe italienne*, I, 206.

4) Y 11016.

5) *Arch. de la Seine.* — Fonds Bégis.

Registres de St Laurent.

«Le 12 juin 1775 Egide Romuald Duny, âgé de 66 ans, pensionnaire du roi et de la cour de Parme et de l'infant duc de Parme, mari de Catherine-Elisabeth Superville, décédé d'hier, faubourg St Denis, de cette paroisse, a été inhumé au cimetière après les vêpres chantées, avec l'assistance de 24 prêtres» [1]).

Mme Duny ne survécut que quatre mois à son mari; elle mourut dans l'appartement du Faubourg St Denis le 27 octobre 1775.

Registres de St Laurent.

«Elisabeth-Catherine Superville, âgée de 43 ans, veuve d'Egide Romuald Duni ... décédée d'hier, faubourg St Denis, de cette paroisse, a été enterrée au cimetière, après les vêpres chantées avec l'assistance de 25 prêtres.
Présent: J. P. Duni, son fils».

## Pierre Louvet.

Les Louvet comptent parmi les plus importants luthiers de Paris au XVIIIe siècle; ils furent en relations avec nombre d'amateurs ou de musiciens célèbres. Les scellés et l'inventaire après décès de Pierre Louvet en 1784 vont nous permettre de donner quelques renseignements inédits sur cette famille [2]).

Les Louvet étaient originaires d'Argences dans le Calvados; l'ancêtre de la dynastie fut Michel Louvet, lequel mourut vers 1720, laissant deux fils, Georges et Pierre Louvet. De Georges Louvet, nous ne savons rien; quant à Pierre, établi luthier à Paris, il mourut vers 1765, laissant également deux fils, Pierre et Jean, qui avaient embrassé la profession de leur père. C'est sans doute ce Pierre I qui fut en 1742 comptable de la corporation des maîtres luthiers et signa en 1747 une vielle conservée au musée du Conservatoire [3]). Jean Louvet, établi rue Croix des Petits Champs *à la Vielle Royale*, devint bientôt le luthier à la mode; il se fit à l'occasion éditeur de musique et joua même un rôle assez important en 1754—1755, lors du séjour de Jean Stamitz à Paris; c'est par son entremise que Stamitz organisa plusieurs concerts.

«Lundi prochain 4 août [1755] jour de St Dominique, on exécutera dans l'Eglise des R. R. P. P. Jacobins de la rue St Dominique Fauxbourg St Germain, une *Messe Solennelle* de la composition de M. Stamitz, directeur de la musique de S.A.S. l'électeur Palatin. On entrera par billets. Ils se distribueront chez le sieur *Louvet*, luthier, rue et Croix des Petits Champs, à côté de la petite porte du Cloître St Honoré, *à la Vielle Royale*» [4]).

A la même époque Jean Louvet fut, avec Bayard et Melle Vendôme, un des éditeurs des Trios d'orchestre op. I de Jean Stamitz [5]). C'est La Pouplinière qui avait mis les deux hommes en rapport; Stamitz était alors son

---

1) *Arch. de la Seine.* — Fonds Bégis. — L'indication nécrologique donnée par les *Affiches de Paris* a été publiée par M. Trudon des Ormes: *Contrib. à l'Etat civil des artistes fixés à Paris de 1746 à 1778.* — 1907, in-8⁰, p. 22.

2) Scellés: Y 11026. — Inventaire dressé par Me Garcerand, successeur M. Maciet.

3) C. Pierre: *Facteurs d'instruments de musique*, p. 83.

4) *Affiches de Paris*, 1755, p. 470.

5) Préface du 1er volume des *Mannheimer Symphoniker*, p. XXXIV. — On trouvera plus loin quelques détails sur Melle Vendome; quant à Bayard, rappelons simplement qu'il eut pour successeur Huberty, puis J. G. Sieber.

chef d'orchestre et Louvet, son fournisseur habituel, ainsi qu'en témoignent les factures présentées en janvier 1763, après la mort du fermier général. Nous ignorons la date du décès de Jean Louvet.

Quant à Pierre Louvet II qui fut doyen de sa corporation, il épousa en premières noces Marie-Françoise Derrey qui mourut le 26 mars 1772. De ce mariage naquirent trois enfants: Marie-Catherine Louvet, morte le 4 avril 1769, Luce Louvet qui épousa Philippe Maréchal, bourgeois de Paris, et Alexandre-Victor Louvet, luthier de la Cour et des Enfants de France, décédé rue Montmartre en 1774 [1]).

Pierre Louvet II se remaria le 11 février 1773 avec Marguerite-Françoise Bullot, veuve d'Antoine Barré, contrôleur des rentes de l'Hôtel de Ville. Il habita rue Pastourelle, puis rue St Denis et mourut le 16 janvier 1784 rue St Martin, au coin de la rue du Cimetière St Nicolas. Il était encore locataire d'une chambre dans la maison du curé à Livry-sur-Seine.

L'inventaire montre chez Louvet une fortune assez sérieuse; sa garde robe est fort importante; il a des épées, des diamants, de nombreux bijoux; son secrétaire renferme 11,769 l. comptant. Voici la liste des principaux instruments de musique inventoriés:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1. | «Une vielle du nom dudit sr P. Louvet dans son étui de cuir bouilly» . . . . . . . . . . | 8 | l. |
| 2. | «Item une autre vielle portant même nom garnie de nacre de perle dans son étui maroquin garnie en cordes de luth» . . . . . . | 12 | » |
| 12. | «Item une guittare allemande luthée dud. sr Louvet» . . . . . . | 2 | » |
| | Une douzaine de violons évalués en général . . . . . . . . . . | 3 | » |
| 15. | «Item, un autre vieux violon du nom d'un auteur allemand» . . . | 3 | » |
| 25. | «Item un violon du nom de Steiner avec son archet et dans son étui» . . . . . . . . . . | 12 | » |
| 26. | «Item une viole d'amour dans son étui sans archet» . . . . . . | 8 | » |
| 27. | «Item un pardessus de viole dans son étui» . . . . . . . . . | 1,10 | » |
| 28. | «Item un psaltérion non fini» . . . . . . . . . . | 1 | » |
| 29. | «Item une guittare garnie en nacre de perle en mosaïque et petits fleurons» . . . . . . . . . . | 24 | » |
| 30. | «Item un tambour de basque» . . . . . . . . . . | 1 | » |
| 31. | «Item un violoncelle sans cordes et un archet» . . . . . . . . . | 8 | » |
| 32. | «Item une basse du nom du sr Pierre Louvet» . . . . . . . . . | 8 | » |
| 33. | «Item une cassette de bois blanc remplie de différents cordes de boyau propres à instruments» . . . . . . . . . . | 3 | » |
| | 8 vielles non terminées du prix de . . . . . . . . . . | 4 | » |
| | «Item une musette, une boîte de bois blanc remplie de différents outils propres à la profession de luthier, une autre cassette remplie de cayers de musique, une autre boîte renfermant plusieurs paquets de cordes à instruments ... Trois serinettes en mauvais état . . . . . . . . . . | 30 | » |

## Moria.

Melle Vendôme a gravé nombre d'œuvres musicales au XVIIIe siècle; entre 1750 et 1762 elle habite rue St Jacques; l'édition originale des trios d'orchestre de Stamitz porte la mention «gravées par Melle Vendôme; à Paris

1) Par un testament en date du 9 avril 1774 Alexandre-Victor Louvet léguait 600 l. à Nanette, sa gouvernante. Tout le reste devait échoir aux enfants à naître de sa sœur, Mme Maréchal qui n'en aurait que l'usufruit.
*Arch. de la Seine.* — Testaments, registre 255, fo 245 Vo.

chez l'auteur rue St Jacques chez Melle Vendôme». Après 1762 Melle Vendôme qui continue à graver et à éditer, se transporte rue St Honoré, en face du Palais Royal. Vers 1770 elle s'associe avec le graveur François Moria qui l'épousa probablement à cette époque. *L'Almanach Musical* de 1775 donne dans la liste des graveurs de musique «Moria et Melle Vendôme associés», et dans la liste des éditeurs de musique «Moria et Melle Vendôme, rue de la Comédie Française».

François Moria, époux de Marie-Charlotte Vendôme, mourut rue de Seine le mardi 3 décembre 1776 [1]). Melle Vendôme était sa troisième femme; il avait épousé en premières noces Marguerite Dacuir dont il avait eu deux enfants: un fils, François Moria, musicien, et une fille mariée en 1776 au sr Bainville, commis au bureau des Enfants trouvés. — D'un second mariage, avec Marie-Laurence Trianon, étaient nés un deuxième François Moria, également musicien et deux filles, Marie-Anne Moria, et Françoise-Madeleine Moria, alors femme de Pierre-François Verdure, horloger à Paris. — La défunt avait enfin une fille du troisième lit: Béatrice-Françoise Moria. Les deux fils habitaient avec leur père, rue de Seine et l'on peut s'imaginer les complications de l'Etat civil et la difficulté des recherches généalogiques, si l'on songe qu'à la même époque il y avait dans la même maison trois François Moria, tous trois musiciens! L'exemple est fort caractéristique.

Les oppositions des fournisseurs n'offrent pas d'intérêt; mais voici quelques lignes dignes d'attention:

«En procédant est comparue Maximilienne-Henriette Le Cheyre, femme de Jean-Gaspard Brocche musicien, demeurant susdite rue de Seine, laquelle nous a dit qu'elle s'oppose à nosd. Scellés afin de paiement par privilège et préférence à tous créanciers de la somme de 58 l. 10 s. à elle due et qu'elle a avancée pour les frais du convoi dud. Sr Moria . . .»

Ce Jean-Gaspard Brocche n'est autre que le fameux Gaspard Procksch, ancien musicien de La Pouplinière et doyen des clarinettistes de France. Le greffier a simplement écrit le nom comme il l'entendait prononcer; un double des scellés donne la graphie J.-G. Broche et l'apostille en marge indique: opposition Gaspard, ce qui ne saurait laisser de doute. Comme beaucoup d'autres étrangers, Procksch était le plus souvent désigné par son prénom, de même que Lully était appelé Baptiste ou J. B. Stuck, Baptistin. *L'Almanach musical* de 1777 porte bien l'adresse: Gaspard, rue de Seine chez un pâtissier vis à vis l'hôtel de Varsovie; de plus on lit dans l'«*Etat général des dettes passives et actives du sieur Théodore-Jean Tarade musicien . . . et de delle Françoise-Madeleine Dutartre son épouse, elle mde de musique, demeurant à Paris rue Coquillière*»:

«Dettes passives: au Sr Gaspard musicien, rue de Seine St Germain
en billets échus et à échoir . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 590 l [2])

La personnalité du créancier de Moria n'est donc pas douteuse; on retrouve encore son nom dans les *Tablettes de renommée des musiciens* en 1785; après cette date nous avons complètement perdu ses traces.

La famille de Moria se dispersa vers 1777; l'*Almanach musical* de 1778 indique «Mme Moria, rue Quincampoix, hôtel Beaufort, éditeur de musique»;

---

1) Y 11593.
2) *Arch. de la Seine.* — Etat du 7 février 1777.

celui de 1780 porte la mention «Mme et Melle Vendôme, rue St Honoré». L'une et l'autre ont disparu dans l'*Almanach* de 1782 [1]).

### Les Naudé.

Eitner (VII, 150) signale un Naudé l'aîné, auteur de Recueils d'airs à boire et de divers arrangements pour flûte. Il faut distinguer deux musiciens de ce nom.

Voici l'acte d'inhumation de Louis Naudé (peut-être l'aîné).

Registres de Saint-Séverin — 1747.

«Le jeudi 11 mai Louis Naudé, maître de musique, époux de Marie Fontaine, décédé d'hier rue St Jacques, de cette paroisse, âgé d'environ 46 ans, a été inhumé dans le cimetière de cette église.

Présents: Jacques Naudé, maître de musique, frère du défunt. — Me François Prévost, huissier, commissaire-priseur, cousin du défunt» [2]).

Jacques Naudé mourut rue de Clichy, paroisse de Clichy la Garenne le 6 mars 1765; il était séparé de biens de Jeanne Durand par sentence du Châtelet du 16 décembre 1732. L'inventaire témoigne d'une situation fort aisée: beaucoup d'argenterie, des chevaux, des voitures. Jacques Naudé eut comme héritier son oncle Claude-Joseph Coquelet, bourgeois de Paris, représenté par Jean-François Coquelet, peintre de l'académie de Saint-Luc [3]).

### Naudot.

Jacques Naudot fut un des premiers virtuoses pour la flûte traversière; il a écrit de nombreux œuvres de sonates [4]).

Jacques-Christophe Naudot, maître de flûte et de musique, mourut le 26 novembre 1762, rue Sainte Anne, paroisse St Roch «en une maison appelée de Bezançon et dont le sr Henry est propriétaire» [5]). Il eut comme unique héritier son fils Jacques Daniel Naudot, avocat au Parlement, inspecteur général des vivres de l'armée d'Allemagne, «actuellement à l'armée» [6]).

### Les Sieber.

Les Sieber constituent une dynastie fort intéressante dans l'histoire de la librairie musicale. D'après Fétis (VIII, 31) Jean-Georges Sieber, né en Franconie en 1734, arriva à Paris en 1758. En 1763 il était avec Moser, cor de chasse à la Comédie Française; il passa à l'Opéra avec les mêmes fonctions. Ce fut, paraît-il, sur les conseils de J. C. Bach qu'il devint

---

1) Nous n'avons retrouvé aucun acte d'Etat civil concernant Melle Vendôme. — Signalons à la date du 15 mai 1783 la mort d'une autre marchande de musique, la delle Hue, fille âgée de 57 ans, marchande lingère, demeurant rue St Jacques au coin de la rue des Poirées, paroisse St Benoit (Y 12809). — On sait que les marchands de musique étaient le plus souvent désignés sous le nom de merciers ou de papetiers.

2) *Arch. de la Seine.* — Fonds Bégis.

3) Y 12052.

4) Marpurg le cite avec éloge après Blavet et Taillart (*Histor. Krit. Beyträge*, 5. Stück, p. 473). Sur sa vie et ses œuvres cf. L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix: *Contrib. à l'hist. de la symph. française* dans *l'Année musicale* 1911, pp. 22—25.

5) *L'Atlas de la Censive de l'archevêché* (pl. XIV) indique encore en 1786 la maison du sr Henry qui a été détruite par le percement de l'Avenue de l'Opéra.

6) Y 10884.

éditeur de musique. Il reprit la succession de Huberty, musicien de l'Opéra, qui, depuis 1757, s'était surtout consacré à la musique étrangère. A partir de 1771, J. G. Sieber était installé rue St Honoré, à l'hôtel d'Aligre, ancien grand Conseil. Les actes suivants donnent quelques renseignements précis sur sa famille:

«D'un acte inscrit au Registre . . . des Actes de naissance faits dans la ci-devant paroisse St Germain l'Auxerrois pendant l'année 1775 . . . a été extrait ce qui suit:

L'an 1775, le 17 novembre fut nommé Georges-Julien, né d'avant hier, fils de Jean-Georges Sieber et de Marie-Julie Regnaud, son épouse. — Les témoins: Jacques-Georges Cousineau et Julienne Ollivier, veuve de Jean-Baptiste Regnaud» [1]).

«Extrait du registre des Actes de mariage du 12 fructidor an VI de la République [29 août 1798].

Acte de mariage de Georges-Julien Sieber éditeur de musique, âgé de 22 ans, né à Paris, y domicilié rue Honoré nº 85, quatrième administration municipale, fils de Jean-Georges Sieber et de Marie-Julie Regnaud, domiciliés susdite rue Honoré — et de Anne-Marie Le Duc, âgée de 21 ans, née à Paris, domiciliée à Gennevilliers département de la Seine, fille de Pierre Le Duc et de Marie-Magdeleine-Claude Henry, domiciliés audit Gennevilliers» [2]).

Ce mariage unissait trois familles bien connues dans la librairie musicale: Pierre Le Duc ou Le Duc jeune, violoniste de talent, était le frère de Simon Le Duc ou Le Duc aîné, compositeur et directeur du Concert Spirituel. Pierre Le Duc avait été, selon toute apparence, le successeur de Venier, rue St Thomas du Louvre en 1775, puis en 1777 il avait repris et exploité après la mort de son frère [3]) le fonds de l'éditeur De Roullède de la Chevardière, rue du Roule. En 1804 la maison de Leduc à Gennevilliers avec ses terres et ses dépendances était estimée 49,000 livres [4]). Quant aux Henry, ils étaient établis éditeurs de musique rue Traversière St Honoré.

Jean-Georges Sieber mourut en 1815; ses éditions portent la mention: Sieber, musicien, puis Sieber père, afin de le distinguer de son fils Georges Julien Sieber qui reprit la maison et mourut en 1834 [5]).

### Nicolas Somer.

Les Somer furent des facteurs d'orgues de mérite dont on a souvent l'occasion de relever le nom. Nicolas Somer fut comptable-juré de la corpo-

---

1) Expédition du 26 Pluviose an VII — *Arch. de la Seine*: Reconstitution de l'Etat Civil.

Cousineau était un des principaux facteurs de harpes; il disputait à son rival H. Nadermann l'honneur d'avoir inventé la sourdine pour harpe (cf. *Journal de Paris*, 22 et 24 mai 1783).

2) *Arch. de la Seine:* reconstitution de l'Etat civil.

3) Le Duc aîné avait succédé à La Chevardière vers 1775.

4) *Arch. de la Seine:* Bilan du citoyen Pierre Leduc père, marchand de musique rue Vivienne nº 40. Du 6 germinal an XII.

5) L'hôtel d'Aligre, où demeuraient les Sieber, était situé 123 rue St Honoré. Le Grand Conseil l'avait occupé jusqu'au début de 1755. A l'époque où J.-G. Sieber s'y installa, il était divisé en appartements et en magasins; on y remarquait le premier des restaurants à la carte, inauguré par Roze, le magasin du distillateur Onfroy qui tenait l'eau de Cologne de J. M. Farina et des salles de vente pour les tableaux. Cf. Robert Hérard: *La rue St Honoré des origines à la Révolution*, 1908, pp. 438, 439.

ration en 1749—1750[1]; il avait épousé en premières noces Marie Frottée, laquelle mourut le 29 décembre 1765; il se remaria le 26 octobre 1769, à Saint-Benoit, avec Marie Ingrain, fille de Claude-Nicolas Ingrain, organiste à S^t^ Etienne du Mont[2]).

Nicolas Somer mourut le 21 juillet 1771 rue S^t^ Jacques, paroisse S^t^ Benoit, dans une maison appartenaut à M. Saint Hélier. Son appartement semble avoir été confortable, voire luxueux; signalons simplement deux tableaux peints sur toile, représentant le défunt et sa première femme, un autre tableau représentant Ingrain, l'organiste.

L'inventaire des marchandises, outils et «machines de méchanique» fut dressé par François-Henry Clicquot, facteur d'orgues du roi, rue Neuve S^t^ Lazare, et Robert Richard, mécanicien du roi, demeurant au Louvre. Dans l'atelier de Somer les pièces les plus importantes sont:

| | |
|---|---|
| «Une pièce de mécanique composée de jeux d'orgue et d'un tableau mouvant, prisée la somme de . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 800 l. |
| »Un cabinet d'orgue avec son cylindre . . . . . . . . . . . . . . . | 96 » |

Escorté des deux experts, le commissaire au Châtelet se transporte dans différentes églises de Paris pour évaluer les travaux exécutés par Nicolas Somer.

*Eglise de Saint-Jean en Grève* (contrat du 29 février 1768).

«La montre de la grande orgue faite et finie suivant les clauses du marché, les quatre soufflets mis en cuir neuf, le plein jeu de la grande orgue entièrement fait à neuf, les jeux de trompette et de clairon faits à neuf, les jeux de doublette, prestant, dessus de huit pieds et devant de montre de seize pieds, le tout fait à neuf, les jeux de bourdon de seize pieds, bourdon de quatre pieds, nazard, quarte de nazard, tierce, grand cornet et cornet de récit, tous les trois jeux rétablis,

| | |
|---|---|
| Les deux sommiers de la grande orgue rétablis, le sommier du positif fait à neuf, le tout prisé et estimé la somme de» . . . . . | 3000 l. |
| *Couvent des Grands Augustins* (contrat du 18 décembre 1770; Somer traite à forfait pour 1200 l). | |
| Soufflerie et jeux d'anches . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 600 » |
| *Saint-Benoit* (contrat du 24 décembre 1767). | |
| Jeux de pédales, du mutation et d'anches . . . . . . . . . . . . | 800 » |

*Saint-Etienne du Mont* (contrat du 22 septembre 1766, avec la collaboration de Louis et Antoine Somer, fils du défunt).

«Les cinq soufflets qui ont été mis en cuir neuf, le jeu de trompette de la grande orgue fait à neuf, une partie du jeu de la pédale de trompette faite à neuf, la trompette du positif entièrement neuve, le jeu de cromorne fait à neuf, les dessus de la flûte et du positif faits à neuf, les sommiers des pédales faits à neuf et une partie de la pédale de clairon.

Le rétablissement des jeux de mutation, savoir à la grande orgue le dessus de seize pieds ouverts, seize pieds bouchés, huit pieds, flutte de huit pieds, bourdon, prestant, grosse tierce, nazard, quarte de nazard, tierce, doublette, grand cornet, cornet de récit, pédale de flûtte de huit pieds et pédale de flutte de quatre pieds, au positif, les jeux de huit pieds, bourdon, prestant, nazard, tierce, doublette, larigot et plein jeu, tous lesdits jeux réparés,

| | |
|---|---|
| plus le sommier du positif fait à neuf et les deux sommiers de la grande orgue réparés, le tout prisé la somme de» . . . . . . . . | 5200 l |

1) C. Pierre, op. cit. p. 29.
2) Y 11698. — Inventaire dressé le 29 juillet 1771 par M^e^ Garcerand, successeur M. Maciet.

Le 6 avril 1769 Somer s'était engagé à construire «un orgue à deux claviers pour être placé dans la tribune de l'Eglise du Couvent des dames religieuses de la Providence, rue de l'Arbalète».

Nicolas Somer laissait trois fils, tous facteurs d'orgues: Antoine-Jean Somer, rue du Marché Palu, Jacques-Joseph Somer, place Maubert et Louis Nicolas Somer, rue St Jacques. A la même époque un Etienne Somer était établi facteur d'orgues rue de Bourbon-Villeneuve.

## Vernadé.

Le nom de Vernadé, le plus souvent associé à celui de Bayard, apparaît dans le titre des œuvres musicales entre 1750 et 1755. Ce furent Vernadé et Bayard qui lancèrent la célèbre collection des Symphonies *da vari Autori* reprise par Venier après 1755.

Voici une série d'actes concernant Vernadé dont la personnalité paraissait jusqu'ici un peu flottante:

Paris. Registres de St Eustache.

«Ledit jour [vendredi 24 octobre 1749] Jeanne-Françoise Piquelée, âgée de 33 ans, femme de Claude Vernadé, organiste, demeurant rue St Roch, décédée d'hier, a été inhumée au cimetière».

Registres de St Germain l'Auxerrois.

«Du samedi 18 [août 1753] fut baptisé Anne-Suzanne, fille de Claude Vernadé et de Anne Cécile Leclerc sa femme, rue du Roule.

Le parrain: Charles-Nicolas Leclerc, ordinaire de la musique de la chambre du roi».

Cet acte est fort suggestif, puisqu'il nous montre une alliance entre Vernadé et l'éditeur Leclerc, établi rue St Honoré près la Croix du Trahoir.

Registres de St Benoit.

«Le 12 décembre [1786] a été inhumé au caveau du côté droit du chœur de cette église le corps de Claude Vernadé, organiste, honoraire et vétéran des paroisses de Bonne Nouvelle et St Benoit et titulaire de celle de Ste Marguerite, âgé de 74 ans, décédé la veille, cloître de cette paroisse.

Présent: Me Arnould Vernadé, clerc tonsuré du diocèse de Paris, docteur agrégé et ancien censeur de l'Université de Paris, fils du défunt»[1].

---

1) *Arch. de la Seine*; les trois actes extraits du Fonds Bégis.

# Les Leçons de musique de Jean-Jacques Rousseau.

Par

**Julien Tiersot.**

(Paris.)

La Bibliothèque publique et universitaire de la Ville de Genève possède une des plus précieuses et des plus importantes collections de manuscrits de Jean-Jacques Rousseau qui aient été rassemblées. L'on sait qu'après la mort du philosophe les principaux papiers laissés par lui se trouvèrent divisés en trois grands lots, dont chacun eut une destination particulière. Ceux qui, restés entre les mains de Rousseau jusqu'à sa mort, furent retrouvés parmi les objets laissés par lui, furent recueillis par les soins de quelques amis (notamment le marquis de Girardin, chez qui il était mort à Ermenonville) et offerts par eux, quelques années plus tard, à la Convention nationale; ils sont encore aujourd'hui à la Bibliothèque de la Chambre des députés. D'autres avaient été remis de son vivant, et par lui-même, à ses deux amis du Peyrou et Moultou: le premier confia le dépôt dont il avait été chargé à la Ville de Neuchâtel; le second offrit le sien à la ville de Genève. Ce dernier avait conservé en outre un certain nombre de documents, de même provenance, qui sans doute lui avaient paru de moindre intérêt; mais ceux-ci même, pieusement conservés par les descendants de Moultou, ont, pour la plupart, fini par rejoindre ceux du premier fonds, qu'ils sont venus compléter. C'est ainsi que la Bibliothèque de la Ville de Genève est actuellement en possession de deux volumes, de caractère musical, qui, en raison de leur contenu, de leur provenance et des problèmes qu'ils soulèvent, méritent d'être étudiés avec une attention toute particulière [1]).

Ces deux volumes, reliés à une époque moderne, et de formats différents, portent la cote Mf 230. Le titre du plus grand est ainsi libellé:

*J.-J. Rousseau. | Leçons de musique. | Texte. | Don de Mme Amélie Streckeisen-Moultou. | 1882.*

L'autre volume, plus petit, porte un titre semblable, à la différence près que le mot *Texte* y est remplacé par *Exemples*.

En effet, le premier est formé par la réunion de feuillets couverts d'un texte purement verbal, tandis que le second est fait de papier à musique (de

1) J'avais fait une première étude de ces manuscrits lors d'un court séjour à Genève en juillet 1911. Cet examen préparatoire m'ayant convaincu de l'importance du document, j'ai demandé, et obtenu de l'obligeance des autorités de la Bibliothèque et de la Ville de Genève que les volumes fussent envoyés en communication à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, où j'ai pu les étudier à loisir, et où quelques lecteurs éclairés les ont examinés aussi. Antérieurement, ces *Leçons de musique* avaient fait l'objet d'un article (d'ailleurs peu développé) de M. H. Kling, professeur au Conservatoire de Genève, paru dans la *Rivista musicale italiana* du 1er trimestre 1905 sous le titre: *J. J. Rousseau et ses études sur l'harmonie et le contrepoint*. Elles n'avaient pas échappé non plus à d'autres écrivains, fort compétents en matière rousseauiste, mais étrangers aux questions musicales, et qui, non sans avoir donné d'intéressantes indications (dont il sera fait état ci-après) sur des origines possibles du manuscrit, n'ont encore rien publié qui le concerne spécialement.

deux formats) sur lequel sont écrites des notations, avec des observations parfois assez développées.

Avant toute autre chose, nous devons procéder à l'examen de l'écrit.

Il ne sera peut-être pas très facile d'y suivre la succession des idées, car une assez grande confusion semble, au premier abord, régner dans cette accumulation de feuillets rapportés et qui ne sont peut-être pas tous exactement à leur place. En tout cas, il apparaît au premier examen que le manuscrit est incomplet, car le volume «Texte» commence par un feuillet paginé 5, et plusieurs autres lacunes seront constatées par la suite.

Ce feuillet initial porte l'observation que voici: «Les exemples sont peslemesle. Nous les demeslerons». Ces mots concernent les notations musicales de l'autre volume, qui semblent être en effet placées pêle-mêle; pourtant une attention un peu soutenue permet en général d'en déterminer la correspondance avec les chapitres de l'autre cahier.

Donc, les quatre premières pages étant absentes, le volume «Texte» commence, à la p. 5, par la fin d'une troisième leçon à laquelle succède bientôt une quatrième. Enumérons, à partir de cet endroit, les titres des chapitres successifs, en nous arrêtant parfois sur les observations que ce premier examen nous suggérera.

«IVe Leçon. — Du mode ou ton et des notes fond^les [1]) qui les composent». Le rédacteur insiste sur le double sens du mot ton: nous aurons plus tard à revenir sur cette préoccupation caractéristique.

«Ve Leçon. — Du nom que doivent porter les notes de la B^se f^le et celles du sujet, sous le titre de notes connuës». Il y est traité des divers degrés de la gamme et de leur correspondance avec la basse fondamentale; la question de la génération des tons par quintes y est effleurée.

«VIe Leçon. — Moyen de trouver la b^e f^le sous un sujet [2]) donné et de sa plus parfaite succession».

«VIIe Leçon. — De la mesure, de ses temps, de la syncope et de la valeur des Notes f^les dans chaque mesure».

«VIIIe Leçon. — Des cadences ou repos dans le sujet et dans la B^se f^le.»

«IXe Leçon. — De la succession f^le de la tonique par seconde en montant et par tierce en descendant».

Détachons de cette leçon quelques observations qui montreront dans quel esprit l'ouvrage est conçu. Dans l'article III: «De la préférence de la tierce sur la seconde, etc.» l'auteur dit: «Le plus parfait doit toujours être préféré: ainsi quand on saura que la quinte est plus parfaite que la tierce, et celle-ci plus que la seconde, on ne pourra manquer d'observer cette règle dans les cas arbitraires. — Cependant, comme la perfection consiste aussi dans la variété, dans le beau chant, dans l'esprit de ce chant, dans l'expression et dans le dessin, on est quelquefois obligé, pour s'y prêter, de transgresser une règle moins considérable. C'est pourquoi, en attendant qu'on sache à quoi l'on devra s'en tenir, on ne fera pas mal de marquer, dès à présent, les différentes B^ses f^les qu'on apercevra possibles sous le même chant du sujet. On marquera la plus parfaite B^se F^le avec des notes, l'autre avec des guidons,

---

1) Les mots «basse» et «fondamentale» paraissent si souvent dans le manuscrit, tantôt séparément, tantôt réunis, que l'écrivain les remplace toujours par des abréviations.

2) Ce mot «sujet» est employé par le rédacteur du manuscrit dans le sens de «chant» sous lequel doit être écrite une basse.

et l'autre, s'il s'en trouve une 3$^{me}$ possible, avec des points. — On ne doit pas trop s'alambiquer l'esprit pour trouver à présent ces différentes B$^{ses}$ F$^{les}$ possibles ... A mesure qu'on aquerra des connaissances et que les talens se développeront, les arbitraires se présenteront petit à petit plus familièrement ...».

Le manuscrit présente une lacune après la page à laquelle sont pris ces extraits: la pagination originale passe ici de la p. 25 à la p. 33. Mais quelques-uns des feuillets manquants ont été trouvés à un autre endroit. En effet, certains fragments du manuscrit en avaient été détachés, antérieurement à l'époque où ce qui en subsistait a été remis à la Bibliothèque de Genève, et l'on en a retrouvé quelques-uns de côté et d'autre. C'est ainsi que la Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède un feuillet, de format et d'écriture parfaitement identiques au reste du document, donnant le commencement de la leçon: «De la suspension» que nous retrouverons plus loin; au bas de la page, une main étrangère a écrit l'attestation suivante:

*Je certifie que cette page a été écrite par J.-J. Rousseau. Elle faisait partie de son Dictionnaire de musique dont j'ai tout le reste du manuscrit. — A. Streckeisen-Moultou. Le 20 avril 1851.*

Ainsi, M$^{me}$ Streckeisen-Moultou distribuait des fragments du manuscrit qu'elle croyait (à tort) être celui du *Dictionnaire de musique* de J.-J. Rousseau. Et c'est ainsi qu'on a pu retrouver naguère, à Londres, les pages 29 à 32 qui complètent en partie la lacune que nous avons signalée. La Bibliothèque de Genève les a fait photographier: nous pouvons donc ainsi continuer notre analyse en passant seulement de la p. 25 à la p. 29.

Nous trouvons d'abord ici trois pages d'une leçon qui devait porter le numéro XVI[1]), car elle est suivie d'une XVII$^{e}$ leçon qui se continue dans le manuscrit:

«XVII$^{e}$ Leçon. Des imitations de chant où le ton peut changer et de la succession fondamentale en conséquence». Le mot «Imitation» est employé ici dans une acception singulière. L'on sait qu'en terme de contrepoint l'imitation consiste dans la reproduction d'un dessin mélodique dans une partie différente de celle où il a été exposé, et le plus souvent dans plusieurs parties successives. Le manuscrit emploie ce mot dans un sens purement mélodique. D'après lui, l'imitation n'est que la répétition du même dessin, *dans la même partie*, sur différents degrés, procédé qui, dans les traités d'harmonie français, est étudié dans les chapitres consacrés aux *Marches d'harmonie*, mais n'est aucunement confondu avec l'Imitation.

«XVIII$^{e}$ Leçon. — De la possibilité de partager une note du chant en deux parties égales».

«XIX$^{e}$ Leçon. — Des différentes B$^{ses}$ F$^{les}$ dont un même chant est susceptible». Long chapitre, divisé en sept articles, et n'occupant pas moins de 24 pages (de 36 à 60).

Avec cette leçon se termine la première partie du manuscrit. Il se continue par un autre cahier dont les huit premières pages ont disparu, et dont

1) Cette numérotation pourrait faire croire que la lacune est plus considérable que ne semble l'indiquer la pagination du manuscrit, et qu'il manque peut-être toute la fin d'un cahier et le commencement d'un autre: en effet la p. 24 s'achevait sur une IX$^{e}$ leçon, tandis que la p. 29 donne la fin d'une XVI$^{e}$; or, il est plus que douteux, étant donné le développement de l'écrit, que les chapitres IX (fin) à XVI (commencement) aient pu tenir dans les quatre pages manquantes, 25 à 28.

voici les titres de chapitres à partir de la p. 10, la p. 9 contenant la fin d'une III$^{e}$ leçon:

«IV$^{e}$ Leçon. — Du rapport de la basse continue avec le sujet».

«V$^{e}$ Leçon. — Du choix qu'on doit faire dans l'harmonié f$^{le}$ pour la basse continue».

«VI$^{e}$ Leçon. — Nouvelles observations sur le même sujet.»

«VII$^{e}$ Leçon. — De la Supposition». Long chapitre en cinq articles.

«VIII$^{e}$ Leçon. — De la Suspension». Cinq articles encore. Le manuscrit de cette seconde partie s'arrête au cours de ce chapitre, p. 48; à la suite se trouve encore un feuillet ajouté, où il est question du même sujet, mais sans que le texte s'enchaîne à celui des pages précédentes [1]).

Enfin vient une troisième partie: «De la basse continue», dont le manuscrit ne donne que des fragments. Nous y relevons les prescriptions suivantes, relatives aux successions des accords:

«IV$^{e}$ Leçon. — Les notes de la Basse continue et celles du Sujet doivent toujours être différentes, autant qu'on le peut: ce qui n'est pas fort difficile à pratiquer, puisque se trouvant au moins trois notes dans chaque accord f$^{al}$, et le sujet n'en occupant qu'une, le reste est à choisir pour la basse c$^{ue}$.»

L'auteur indique les cas où l'octave du «sujet» (c'est-à-dire le redoublement à la basse de la note du chant) est bonne: aux cadences, sur les temps faibles, etc. Incidemment il indique le moyen par lequel «on évite toujours deux quintes et deux octaves dont la succession immédiate détruit la variété nécessaire.» Il dit encore que les successions de tierces et de sixtes sont bonnes «pourvu qu'on n'en abuse pas».

«V$^{e}$ Leçon. — La note f$^{le}$, sa tierce, surtout quand elle est note sensible, et sa septième, sont celles qui conviennent le mieux dans la Bas. C$^{nue}$.»

«Il ne faut y employer la 5$^{te}$ de la B$^{e}$ f$^{le}$ que le moins qu'on pourra dès que sa succession ne sera pas diatonique». (C'est la règle relative aux précautions qu'il convient de prendre avec l'accord de quarte et sixte.)

«VI$^{e}$ Leçon. — Après avoir composé la bas. c$^{nue}$, il faut éprouver si le chant en est agréable, s'il contraste bien avec celui du sujet, s'il en remplit à propos les vides et s'il n'y aurait pas moyen d'y insérer des imitations, soit en entier, soit en partie, etc.»

Le volume «Texte» s'arrête ici. Avant d'essayer d'en tirer des déductions particulières, examinons avec la même attention l'autre volume, celui des «Exemples» musicaux. Il sera plus difficile encore d'en suivre la succession: aussi nous bornerons-nous à en tirer quelques extraits qui donneront une idée des divers éléments dont cette partie se compose.

La première page du manuscrit note, sous le titre d'«Article III», la réalisation suivante, qui donne une idée de l'esprit et de la forme générale de l'écrit [2]):

---

1) C'est à cet endroit que devait trouver place le feuillet de la leçon sur «la Suspension» que nous avons signalé comme appartenant à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris: il s'y intercale de la façon la plus naturelle. Mais il n'est pas arraché au manuscrit: c'est simplement une autre rédaction du même sujet, et cela encore s'accorde parfaitement avec le caractèe général du document, qui est plein de ratures, de collettes, de passages recommencés, etc.

2) La partie de chant est notée en clef de *sol* première ligne. Nous la transcrivons dans la clef de *sol* deuxième ligne, plus familière aux lecteurs modernes.



Toute la première partie de ce cahier musical se compose de même de leçons à deux parties. Voici par exemple le début de la leçon «De la septième diminuée»:



Donnons dans son ensemble la réalisation suivante, portant sur l'article: «Des imitations dans différents tons.»





Il est manifeste qu'il s'agit ici d'une basse mise sous un chant donné. Cette basse est terriblement lourde, surtout d'un style incorrect. Nous essaierons tout à l'heure d'en expliquer la raison d'être. Quant au chant, dans son allure syllabique (dont en goûterait mieux le caractère mélodique si on le lisait en valeurs plus petites, par exemple en noires au lieu de rondes), il est d'une ligne précise et naturelle et ne manque pas d'une certaine grâce. Est-il de la composition de l'auteur du cahier, ou bien est-ce un «chant donné» pris dans quelque livre didactique? Nous ne saurions le dire. Cependant nous sommes frappé de l'analogie qui se révèle entre certaines parties de ce chant et la mélodie syllabique du *Devin du village*: «Si des galants de la ville», exemple charmant de musique française du XVIII$^e$ siècle.

Pour donner une idée aussi complète que possible du manuscrit musical, nous avons fait photographier deux pages doubles (verso et recto en regard) de ce volume d'exemples. Voici donc (voir ci-après, p. 260), lue sur l'écriture même de l'auteur, une «dix-septième leçon» qui, sous un «chant donné» plus mouvementé que les précédents et d'allure scolastique, nous montrera le même procédé d'accompagnement, par lourdes basses, indiquant un fond d'harmonie plutôt que s'unissant avec la ligne mélodique par des dessins appropriés. La page en regard (XI$^e$ leçon) contient des notes par lesquelles se manifestera la minutie extrême, voire excessive, de l'analyse tonale.

La reproduction suivante (pp. 262, 263) de l'autre page double (XIX$^e$ Leçon) nous montrera, en un style mélodique un peu différent, la même préoccupation et les mêmes procédés. Le «chant-donné» de la leçon «De l'entrelacement des tons» ressemble fort, surtout au début, à certains menuets bien connus au XVIII$^e$ siècle. Quant à la leçon: «De la B$^{se}$ F$^{le}$ en rétrogradant», (en regard) elle revient au style des premiers exemples par lesquels s'ouvrait le cahier.

Rappelons au lecteur que la première des deux parties notées doit être lue en clef de sol première ligne.

Les derniers exemples du cahier sont écrits (sur un papier de format plus grand que celui du commencement, qu'il a fallu plier pour le faire entrer dans la reliure) sur trois, puis sur quatre portées (nous ne disons pas, on verra pourquoi, «à trois ou à quatre parties»). Pour donner une idée de leur contenu, reproduisons la première moitié d'une «Ve Leçon, Du choix qu'on doit faire dans l'harmonie fondle pour la Basse continue»:

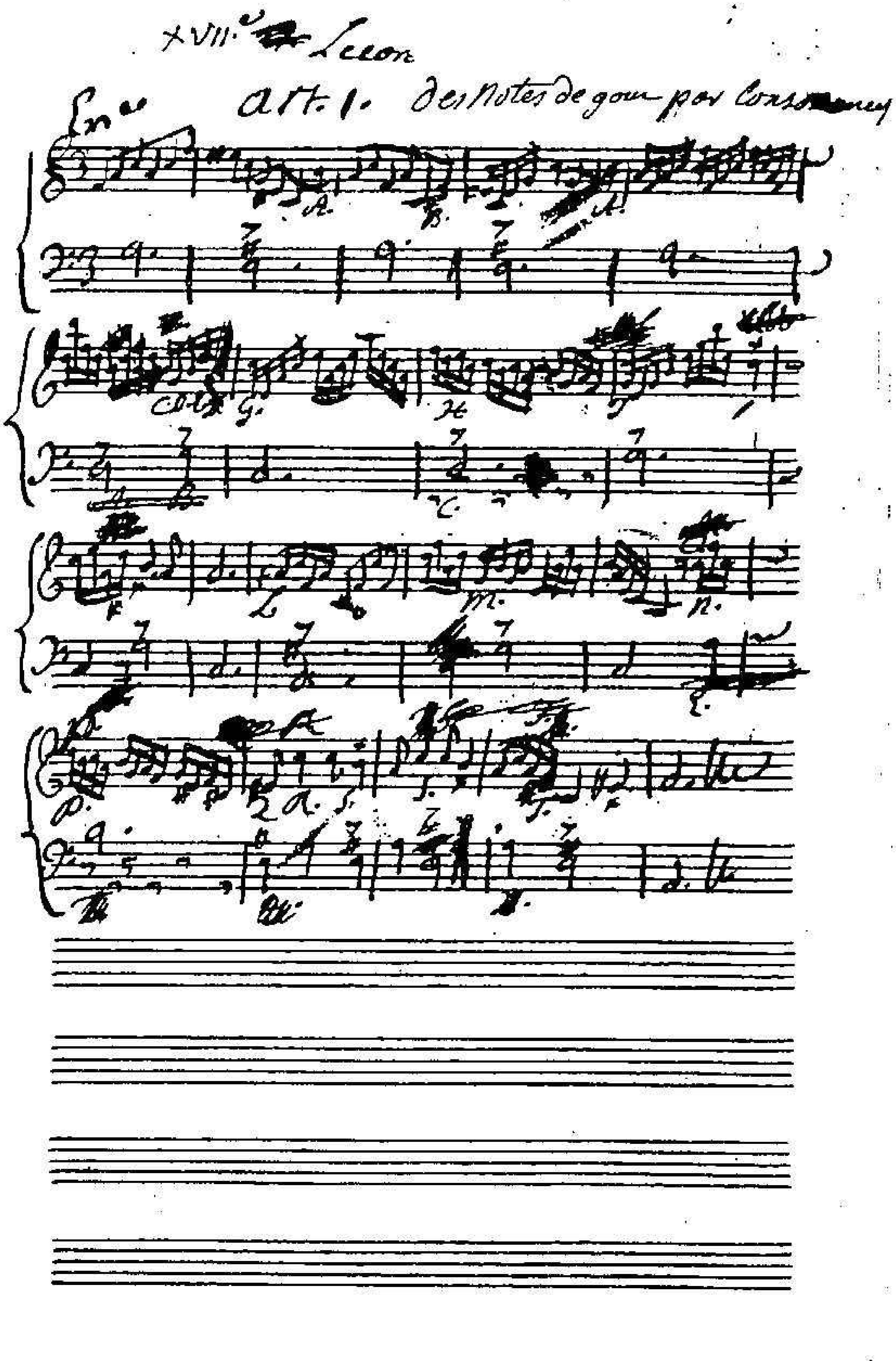


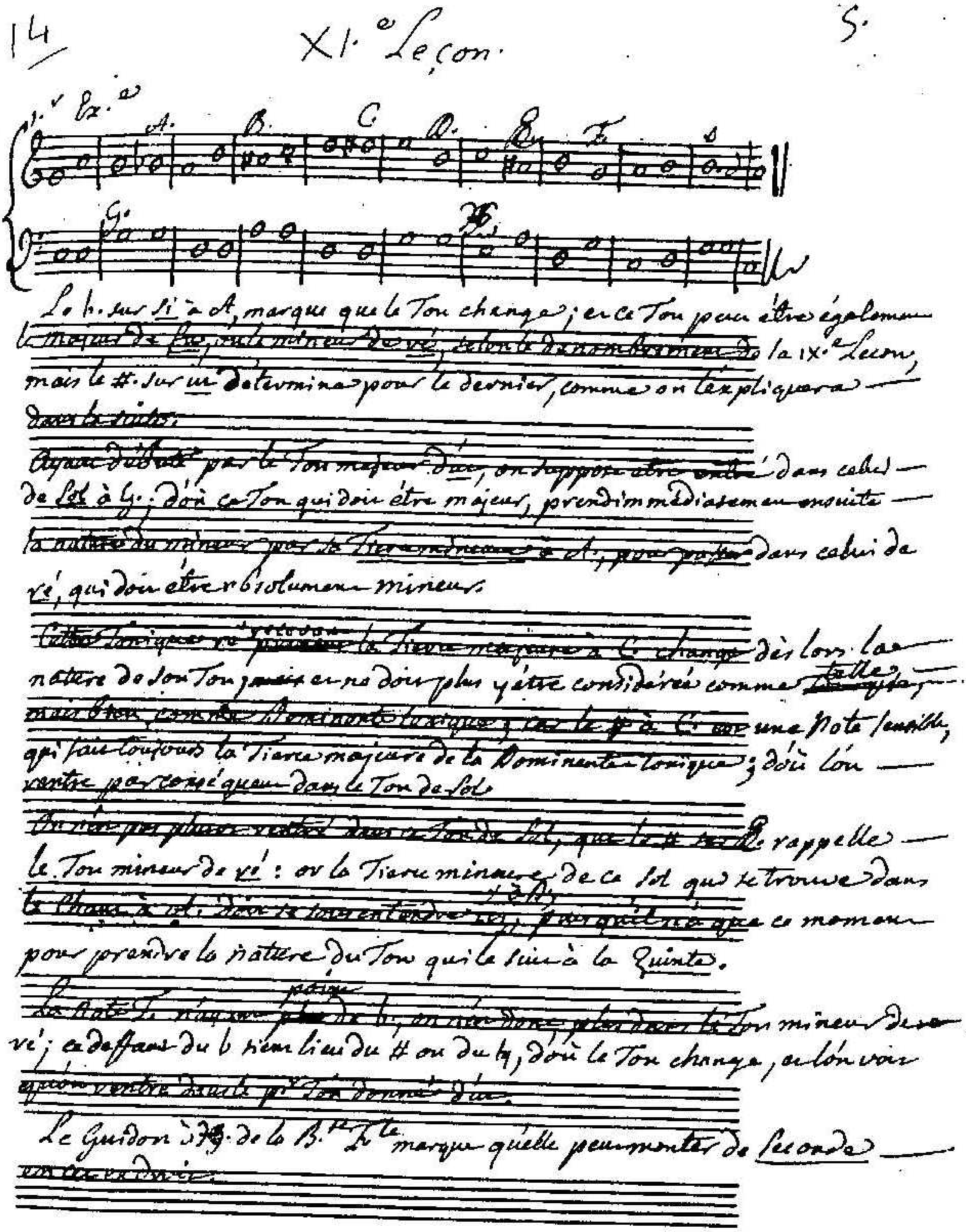

Notons, sans plus tarder, la signification de cette dernière citation musicale, qui réunit sur trois portées le chant donné et deux basses, différentes, mais comportant le même fond d'harmonie: l'une «continue», l'autre «fondamentale». La véritable pensée de l'auteur se laisse enfin distinguer par cette disposition.

* * *

Ce long examen du document dans ses deux parties successives était nécessaire pour donner une idée d'ensemble du contenu[1]). Il en ressort, en premier lieu, une impression indéniable de confusion et d'incertitude. On se demande où l'auteur veut en venir avec ces considérations à n'en plus finir sur la basse fondamentale et ses applications pratiques. L'on ne trouverait rien d'analogue dans les écrits connus comme ayant fait autorité en matière de théorie musicale. Pour les exemples musicaux, nous avons bien reconnu qu'ils consistent en des basses écrites par l'élève sous des chants donnés. Mais quel singulier style est celui de ces basses, lourdes, sans mouvement, tout en harmonies pleines, procédant essentiellement par accords par-

1) L'article de M. H. Kling, cité dans la première note de cette étude, donne (c'est là la part principale de sa contribution) quelques autres notations du volume «Exemples», différentes de celles que nous avons choisies dans le manuscrit. Les lecteurs curieux d'en connaître quelque peu davantage pourront donc s'y reporter.


XVII. Leçon
Art. 1. des Notes de gout par Consonances




Le b. sur si à A, marque que le Ton change; et ce Ton peut être également le majeur de Fa, ou le mineur de ré, selon le dénombrement de la IX.e Leçon, mais le #. sur ut détermine pour le dernier, comme on l'expliquera dans la suite.

Ayant débuté par le Ton majeur d'ut, on rapporte être entré dans celui de Sol à G, d'où ce Ton qui doit être majeur, prend immédiatement ensuite la nature du mineur par la Tierce mineure à A, pour passer dans celui de ré, qui doit être absolument mineur.

Cette tonique ré retrouve la Tierce majeure à C change dès lors la nature de son Ton et ne doit plus y être considérée comme telle, mais bien comme Dominante tonique; car le # à C est une Note sensible, qui fait toujours la Tierce majeure de la Dominante tonique; d'où l'on rentre par conséquent dans le Ton de Sol.

On n'est pas plutôt rentré dans ce Ton de Sol, que le # sur si rappelle le Ton mineur de ré: or la Tierce mineure de ce Sol qui se trouve dans le Chant à ré, d'où se trouve entendre ré, pour qu'il n'a que ce moment pour prendre la nature du Ton qui le suit à la Quinte.

La Note E. n'ayant point de b, on est donc point dans le Ton mineur de ré; ce défaut du b tient lieu du # ou du ♮, d'où le Ton change, et l'on voit qu'on rentre ensuite p.r Ton donné d'ut.

Le Guidon à H. de la B.sse F.le marque qu'elle peut monter de Seconde en cet endroit.


14.
XIX.e Leçon.
De l'entrelacement des Tons.


28.
XIXe Leçon
15.

faits, pour aboutir à des réalisations que gâtent les fautes les plus élémentaires, notamment des suites d'octaves et de quintes présentées avec une franchise propre à déconcerter les moins puristes en matière d'écriture musicale!

L'idée directrice va pourtant se préciser si nous tenons compte de la succession des leçons contenues dans le volume «Exemples», où sont donnés des titres qui, tout en correspondant assez bien avec les divisions générales des deux écrits, ne se retrouvent pas aussi nettement énoncés dans le volume «Texte».

D'après ces titres, l'ouvrage semble se décomposer ainsi:

1e Leçons de l'art de la Basse-fondamentale;

2e Comment la Basse-continue se tire de la Basse-fondamentale. — Quelle est la plus parfaite succession de la Basse-continue. — Rapport de la Basse-continue avec le sujet. — Du choix qu'on doit faire dans l'harmonie fondamentale pour la Basse-continue.

C'est bien cela en effet. Si nous examinons de nouveau l'ensemble des deux manuscrits, nous reconnaissons que l'intention de diviser l'étude de l'harmonie en deux parties correspondant à ces deux paragraphes est évidente. Mais nous étions bien excusables de ne l'avoir pas aperçu tout d'abord. Quelle singulière conception, soit artistique, soit pédagogique! Car c'est à ces deux seuls points de vue qu'est fait l'ouvrage, et nullement dans un esprit scientifique. Or, une première erreur se révèle par le seul libellé du premier titre, lequel indique l'idée directrice de tout l'écrit: *l'art* de la Basse-fondamentale. Mais le principe de la basse fondamentale n'est pas un principe d'art: c'est le résultat d'observations qui sont du domaine de la science acoustique bien plutôt que de la pratique musicale. L'œuvre d'art, c'est la composition harmonique, créée spontanément par le génie du musicien et consistant en successions de sons simultanés ou accords. On a écrit des compositions de cette nature pendant trois siècles et plus avant qu'il fût question de basse fondamentale. Un homme, au génie puissant au double point de vue de la création musicale et de l'observation scientifique, Rameau, a aperçu que ces harmonies, qui à première vue paraissaient être d'une grande diversité, sont, en réalité, susceptibles d'être ramenées à un petit nombre d'accords fondamentaux dont les autres ne sont que les renversements. C'est là une observation de la plus haute portée, mais dont il ne faut pourtant pas exagér les conséquences. Son intérêt est tout entier dans l'analyse scientifique; mais elle ne renferme en elle-même aucune application directe à l'art de la composition. Aussi bien y a-t-il quelque chose d'impropre dans cette expression même: basse fondamentale. Ce n'est pas *la basse* qui est fondamentale, si l'on entend par ce mot «basse» le dessin mélodique formé par les notes les plus graves des accords: c'est *l'accord* qui peut être à l'état fondamental; quant à la basse résultant d'une succession d'accords fondamentaux, elle ne représente qu'une fiction théorique, mais point du tout une réalisation artistique. Jamais Rameau lui-même, si disposé qu'il fût à pousser le plus loin possible les conséquence de ses observations, n'a édicté de prescriptions basées sur l'usage de la basse-fondamentale dans la composition des œuvres musicales. Son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, si lumineux dans sa conception première, si obscur et enchevêtré dans sa rédaction, confond parfois dans les mêmes pages les considérations théoriques et pratiques; mais il ne va jamais jusqu'à imposer la conception de la basse-fondamentale comme un moyen de pratiquer la composition musicale. Dans

le court chapitre du troisième bien consacré à la Basse continue, on lit cette déclaration: «Ainsi la Basse-fondamentale servira de preuve . . .» Or la «preuve» est l'opération inverse de celle qui fait l'objet d'un problème: elle n'est pas cette opération même; et, de même, la basse fondamentale n'est pas la véritable basse de la composition harmonique: celle-ci est, suivant la pratique du XVIII[e] siècle, la basse-continue, de la correction de laquelle la basse-fondamentale ne sert effectivement qu'à faire la preuve.

Cette erreur de point de vue initial est bien une idée d'homme du XVIII[e] siècle, d'un homme cherchant à se rendre compte des choses par raison plutôt que par intuition ou par pénétration de l'œuvre d'art en son essence. La découverte de Rameau avait paru si merveilleuse qu'elle semblait devoir servir à tout expliquer, mieux encore, à tout produire. Le manuscrit de la Bibliothèque de Genève est basé sur cette illusion. Ce traité d'harmonie est certainement le seul de son espèce. On y reconnaît les idées de Rameau, mais poussées à des limites extrêmes, excessives, auxquelles le maître est bien loin d'avoir songé à atteindre. De fait, l'écrit, en son apparence naïvement respectueuse de la doctrine, en est, au fond, la plus cruelle critique: critique par le fait, par le résultat. Là où Rameau, emporté par l'élan de son génie plus intuitif qu'expérimental, ne songeait qu'à poser des principes, l'auteur du traité manuscrit cherche des directions pratiques. Le premier s'arrête à temps: l'autre, l'ayant suivi docilement, veut aller jusqu'au bout; mais il résulte parfois de cet excès des conséquences incroyables. C'est ainsi que nous avons vu la plus grande partie du manuscrit, consacrée à ce que l'on appelle aujourd'hui (dans le sens purement didactique du mot) la théorie musicale, être continuellement subordonnée à l'usage de la basse fondamentale, même dans les chapitres consacrés aux questions de mesure et de rythme. Ses exercices pratiques consistaient à écrire, sous des chants donnés, des basses en harmonies fondamentales, c'est-à-dire en accords parfaits sans renversements. Jamais enseignement musical ne fut donné de telle manière! Ni l'initiateur de la basse-fondamentale, ni aucun de ceux qui ont enseigné l'harmonie d'après ses principes (c'est-à-dire à peu près tous les musiciens de France depuis le XVIII[e] siècle) n'ont jamais eu une idée aussi contraire au progrès de l'esprit des jeunes artistes. La théorie de la basse-fondamentale, simplification logique de celle des accords, est précieuse pour opérer le classement de ceux-ci; elle peut, dans la pratique, servir à un travail d'analyse qui a pour avantage de rendre un compte rapide de la nature des différentes harmonies; mais son usage, utile pour perfectionner l'art d'entendre, ne l'est aucunement pour servir à l'art d'écrire. C'est pourtant à cet art que prétend s'appliquer le traité manuscrit: la plus grande partie en est conçue et exécutée dans le sens que nous avons exposé, et il faut arriver à la troisième partie pour trouver, soit dans le texte, soit dans les exemples musicaux, le développement de cette nouvelle idée: «Comment la basse-continue se tire de la basse-fondamentale», — comme si, dans aucune musique, la basse-continue se tirait jamais de la basse-fondamentale, — comme si ce n'était pas tout justement le contraire!

Bref, il est manifeste que celui qui a rédigé ces «Leçons de musique» avait l'esprit singulièrement troublé par des lectures hétérogènes et qu'il était en proie à de grandes hésitations.

Or, qui serait l'auteur de cet écrit, trouvé parmi les papiers de Jean-Jacques Rousseau, si ce n'était Jean-Jacques Rousseau lui-même?

Tout ce que nous savons de sa vie musicale nous permet de l'y reconnaître.

Plusieurs pages de ses *Confessions* nous entretiennent des études qu'il fit dans sa jeunesse, seul et sans guide, à Chambéry et aux Charmettes, entre sa vingtième et sa vingt-sixième année. Après avoir étudié les premiers éléments de la musique à la maîtrise d'Annecy, fait quelques premiers essais (peu heureux) de composition sans avoir été initié à l'art d'écrire, puis s'être fait maître à chanter, afin, a-t-il dit, d'«apprendre la musique en l'enseignant», il avait, peu à peu, élevé plus haut ses visées.

«Les opéras de Rameau commençaient à faire du bruit, raconte-t-il, et relevèrent ses ouvrages théoriques que leur obscurité laissait à la portée de peu de gens. Par hasard j'entendis parler de son *Traité de l'harmonie*, et je n'eus point de repos que je n'eusse acquis ce livre . . . Mais il était si long, si diffus, si mal arrangé, que je sentis qu'il me fallait un temps considérable pour l'étudier et le débrouiller. Je suspendais mon application et je récréais mes yeux avec de la musique . . .

»Pour m'achever, il arriva de la Val-d'Aost un jeune organiste appelé l'abbé Palais, bon musicien, bon homme, et qui accompagnait très bien du clavecin. Je fais connaissance avec lui; nous voilà inséparables. Il était l'élève d'un moine italien, grand organiste. Il me parlait de ses principes; je les comparais avec ceux de mon Rameau; je remplissais me tête d'accompagnements, d'accords, d'harmonie».

Plus tard:

«La musique était pour moi une passion consumante par l'ardeur avec laquelle je m'y livrais, par l'étude opiniâtre des obscurs livres de Rameau, par mon invincible obstination à vouloir en charger ma mémoire qui s'y refusait toujours, par les compilations immenses que j'entassais, passant souvent à copier des nuits entières.»

Lorsqu'il est installé aux Charmettes (le lieu où il est livré avec le plus d'acharnement à toutes les études par lesquelles s'est formé son développement intellectuel), il reçoit d'un ami venant d'Italie l'*Historia musica* de Bontempi et la *Cartella per musica* du P. Banchieri, qui lui donnent, dit-il, «du goût pour l'histoire de la musique et pour les recherches théoriques de ce bel art.» — «Mon cher cabinet, ajoute-t-il encore, toujours parlant de son séjour aux Charmettes, était ma seule distraction . . . Je n'avais pas abandonné la musique; au contraire, j'en avais assez étudié la théorie pour pouvoir me regarder au moins comme savant dans cette partie.»

Il semble qu'il n'y ait pas à douter que ce soit pendant cette période d'études que Jean-Jacques Rousseau ait acquis les connaissances et pris les notes dont nous retrouvons la substance dans le manuscrit conservé par la Bibliothèque de Genève. Nous le voyons très bien, dans ses nuits de labeur et de solitude, jeune, avide de savoir, attentif à comprendre son Rameau, et s'y efforçant d'un si bon courage qu'il en dépasse le but! Tout concorde à nous donner la certitude qu'il en fut ainsi. Nous avons lu les détails qu'il a donnés sur la difficulté qu'il eut à comprendre le *Traité d'harmonie*, — et, en effet, ces *Leçons de musique*, c'est Rameau, sinon mal compris, du moins pris trop exactement au pied de la lettre. Gardons-nous d'en faire reproche à Rousseau. C'est un terrible livre que ce *Traité d'harmonie!* Sans parler des nombreux exemples de galimatias triple qu'il contient (on sait que le «galimatias triple» est celui auquel ni le lecteur, ni l'auteur, ni

le bon Dieu lui-même n'ont jamais rien entendu!), il faut, pour y comprendre quelque chose, être déja initié à bien des secrets de la science et de l'art. Comment un jeune homme, même d'intelligence supérieure et de très bonne volonté, n'ayant eu, en musique, qu'une éducation tout empirique, très incomplète et sans maître, aurait-il pu, seul, loin du monde, sans personne pour le guider, voir clair parmi tant d'obscurités? Il s'y efforça pourtant, et ces tâtonnements ne furent pas pour lui peines perdues, car ils l'habituèrent à se conduire lui-même, et il sut bien finir par trouver la bonne voie. Dans ses écrits postérieurs, notamment dans *le Dictionnaire de musique*, nous retrouverons, après qu'il aura éliminé lui-même ce qu'il y a de mauvais dans ce premier essai, les idées qui s'y trouvaient exprimées au fond, parfois même la forme, cette forme claire, logique, bien ordonnée, si différente de celle de Rameau. Le cadre adopté est celui d'un traité didactique, et cela encore est bien conforme au génie de Rousseau, qui déjà nous a dit avoir appris la musique en l'enseignant. Ses *Leçons* sont essentiellement une œuvre d'autodidacte. Et, par l'application dont elles témoignent, elles apportent un singulier démenti à ceux qui n'ont jamais voulu voir en Rousseau qu'un simple amateur, ignorant des règles et n'y ayant jamais consacré une étude sérieuse. La vérité est, au contraire, que si, dans la pratique de l'écriture musicale, il a manqué à Jean-Jacques la direction d'un maître, en revanche nul n'a étudié plus profondément que lui la théorie et les principes de l'art.

* * *

On a déclaré en ces derniers temps que ces *Leçons de musique* de Jean-Jacques Rousseau, restées parmi les papiers de Jean-Jacques Rousseau, classées dans la collection des manuscrits de Jean-Jacques Rousseau dont l'authenticité ne fait pas de doute, ne sont pas de Jean-Jacques Rousseau, ou tout au moins n'ont pas été écrites de sa main.

Voilà, après des observations auxquelles nous a conduits une étude attentive, de quoi nous causer tout d'abord quelque surprise. Vraiment, un écrit dans lequel nous avons retrouvé d'une façon si fidèle des idées qui sont celles de Rousseau et ne peuvent être d'aucun autre, ne serait pas de lui? Et nous n'avons pas dit tout ce qui établit cet accord. Ce qui est principalement ressorti de l'examen auquel nous nous sommes livrés jusqu'ici, ce furent les hésitations du jeune écrivain, cherchant sa voie et ayant peine à la trouver: et nous avons montré que ces hésitations ne pouvaient être que celles de Jean-Jacques, en raison de la situation unique où il était. Mais ces *Leçons de musique* nous offrent des preuves plus positives encore de sa coopération. Déjà nous avons signalé des analogies entre l'exposé qui y est fait de certaines questions et celui que l'on retrouve dans *le Dictionnaire de musique*. L'examen comparé de ces deux écrits, dont l'un est, croyons-nous, le point de départ hésitant des études de l'auteur, tandis que l'autre en est l'aboutissement définitif, peut nous faire apercevoir des ressemblances dont les particularités ne laissent aucun doute sur leur origine commune.

Dans l'Avertissement du *Dictionnaire de musique*, Rousseau, avec l'esprit méticuleux que nous lui connaissons, note que «le mot Ton a, dans l'art, deux acceptions toutes différentes. On a pris le parti, ajoute-t-il, de l'écrire en italique pour distinguer un Intervalle, et en romain pour désigner une Modulation.» Suit un exemple pour montrer comment les deux sens du

mot seront représentés dans le Dictionnaire par la diversité des notations graphiques.

Nous retrouvons la même idée, presque dans la même forme, exprimée dès la première page qui nous a été conservée des *Leçons de musique* (*texte*). Il y est dit semblablement que le mot Ton s'emploie dans deux sens, celui de mode et celui d'intervalle, et que pour éviter toute cause de confusion, l'écrivain distinguera le premier sens en écrivant le mot avec une majuscule, le second avec une minuscule: préoccupation de clarté pédagogique essentiellement inhérente à l'esprit de J.-J. Rousseau, et que nous ne retrouvons nulle part ailleurs que dans ces deux écrits.

Certains termes sont propres à Rousseau. Les auteurs de traités d'harmonie (Rameau par exemple) appellent généralement «Chant donné», ou simplement «Chant», la mélodie destinée à recevoir une harmonisation. Rousseau adopte de préférence le terme «Sujet», plus communément réservé à l'art de la fugue, et que peut-être il avait trouvé dans les traités de composition d'Italie. Sa définition de ce mot dans le *Dictionnaire* est très claire et très caractéristique. C'est identiquement dans le même sens qu'on le voit employé dans les *Leçons de musique*.

Sous ce titre: *Des Cadences*, la VIII[e] Leçon expose une théorie de l'enchaînement des accords dont l'idée première provenait peut-être du *Traité d'harmonie* de Rameau, mais s'était assimilée et transformée complètement. Nous retrouvons exactement les mêmes considérations — celles des *Leçons de musique*, non du *Traité d'harmonie* — dans le *Dictionnaire de musique*.

La feuille consacrée à l'article «De la Suspension» que nous avons vu avoir été détachée des *Leçons de musique* et qui appartient maintenant à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris contient la définition suivante:

«La *Suspension* se tire, le plus souvent, du même principe que la *Supposition*: mais dans la pratique, il vaut mieux y considérer la note qui la forme comme une simple note de goût, en ne s'attachant qu'à celle qui la *sauve*, etc.»

Dans le *Dictionnaire*, il est dit:

«Quand les *Suspensions* sont dissonnantes, ce sont toujours des accords par *Supposition*. D'autres suspensions ne sont que de goût; mais de quelque nature qu'elles soient, on doit toujours les assujettir aux règles suivantes . . . Toute *Suspension* chiffrée doit se *sauver*, etc.»

La rédaction a varié, mais c'est toujours la même doctrine, les mêmes idées, les mêmes mots. Le *Traité* de Rameau présentait la même question dans une forme et un esprit très différents; et d'abord il négligeait tout à fait, pour la sacrifier à la *Supposition*, cette *Suspension* qui paraissait à Rousseau être un sujet de si grande importance que, de part et d'autre, il lui consacrait des articles spéciaux et très étudiés.

Il serait facile de multiplier les exemples et de montrer la persistance des analogies existant entre certains développements des *Leçons* et ceux du *Dictionnaire*. M[me] Streckeisen-Moultou, quand elle offrait aux admirateurs de J.-J. Rousseau, en souvenir, des pages de cet écrit musical, se trompait lorsqu'elle attestait qu'elles étaient détachées du *Dictionnaire de musique*; mais elle ne s'abusait qu'à demi, et les ressemblances sont telles qu'il était bien permis à une personne n'ayant pas approfondi la question de faire confusion entre deux documents si semblables.

Quant à la question des écritures, je desire ne pas m'en mêler, n'ayant au-

cune compétence à cet égard. Je ne puis cependant oublier les cas — quelques-uns célèbres — où les expertises d'écritures ont été trouvées singulièrement en défaut et ont abouti à des résultats propres à laisser des doutes sérieux quant à leur caractère vraiment scientifique et à la rigueur de leurs conclusions. Ne serait-il pas permis d'admettre que l'écriture d'un homme dont l'activité fut aussi multiple que celle de J.-J. Rousseau a pu prendre des aspects quelque peu divers, suivant les époques et les circonstances de sa vie, et que, notamment, ces notes tracées à vingt-cinq ans, dans l'activité d'un travail fiévreux, peuvent différer d'aspect avec les lettres et manuscrits, généralement postérieurs et écrits avec un soin cérémonieux, qui s'offrent comme principal élément de comparaison?

Mais fût-il démontré de la façon la plus péremptoire que le manuscrit des *Leçons de musique* n'est pas de la main de J.-J. Rousseau qu'il ne s'ensuivrait même pas que l'œuvre n'est pas de lui. Nous avons reproduit plusieurs citations des *Confessions* relatives à ses premières études musicales: ajoutons en une dernière qui, se plaçant immédiatement après celle où nous nous étions arrêtés, va peut-être nous mettre définitivement sur la bonne piste.

Jean-Jacques est parti de Chambéry, après son long labeur solitaire, et il est venu se fixer à Paris: il cherche à s'y créer des ressources. Un «gentilhomme savoyard» lui procure deux connaissances, «l'une, dit-il, de M. de Gasc, président à mortier au parlement de Bordeaux, et qui jouait très bien du violon; l'autre, de M. l'abbé de Léon, qui logeait alors en Sorbonne, jeune seigneur très aimable, qui mourut à la fleur de son âge, après avoir brillé quelque temps dans le monde sous le nom de chevalier de Rohan. L'un et l'autre eurent la fantaisie d'apprendre la composition. Je leur en donnai quelques mois de leçons qui soutinrent un peu ma bourse tarissante.» Les *Leçons de musique* trouvées dans les papiers de Rousseau ne seraient-elles pas le texte de ces leçons données à des amateurs curieux d'approfondir les principes de l'art, et rédigé par l'un d'eux? Tout nous porte à le croire: l'esprit de l'œuvre, que nous avons défini; la forme didactique, d'autant mieux motivée s'il s'agit de véritables leçons dictées par le maître et écrites par l'élève. Un menu détail du manuscrit va aider à nous éclairer à cet égard: il se trouve précisément sur une des pages dont on a vu la reproduction ci-dessus. C'est au bas de la page numérotée 15 et portant en titre: «XIX$^{e}$ Leçon, De la B$^{se}$ F$^{le}$ en rétrogradant»; au dessous des portées, dans la marge inférieure, on lit ces mots, tracés d'une main rapide: «Leçon particulière.» Ne faut-il pas entendre cette expression dans le sens familier qu'on lui donne aujourd'hui, et n'est-ce pas là une note prise par l'élève, — sans doute l'abbé de Léon, Chevalier de Rohan, ce jeune seigneur aimable et précoce — pour rappeler à sa mémoire une leçon donnée en particulier par le professeur J.-J. Rousseau? Que celui-ci ait gardé pardevers lui sa rédaction, rien de plus naturel, — surtout s'il y trouvait un souvenir d'un disciple mort, comme il le dit, «à la fleur de son âge». Ainsi s'expliquerait la présence parmi ses papiers d'un ouvrage, non écrit de sa main, mais n'en résumant pas moins sa doctrine et entièrement suggéré par lui.

* * *

Après avoir déclaré que le manuscrit des *Leçons de musique* n'était pas de Jean-Jacques Rousseau, on a avancé qu'il est d'un autre. Et de quel autre? Rameau[1])!

Ah! par exemple, cette fois, voilà qui est vraiment extraordinaire! Après une nouvelle si inattendue, l'on dirait volontiers, comme le personnage de Corneille: «Ce coup de foudre est grand!»

Le jour où je le reçus, j'étais assis à la Bibliothèque de Genève, lieu calme et recueilli, où je n'avais entendu jusqu'alors, pour tout bruit, que les chants d'oiseaux tombant des arbres du jardin public, ce qui, dans la tranquillité d'une après-midi ensoleillée, ne semblait aucunement devoir annoncer le tonnerre! — Au même moment, j'avais devant les yeux, ouvert devant moi, à la première page, le cahier d'«Exemples» des *Leçons de musique*, et j'y lisais ceci:



De la $2^{me}$ à la $3^{me}$ note de la basse, mouvement mélodique de quarte augmentée, — le terrible triton, le *Diabolus in musicâ*, terreur de tous les classiques, présenté ici avec une franchise qui touche à l'inconscience! — De la $4^{me}$ à la $5^{me}$ mesure, suite d'octaves des plus apparentes: *mi la* aux deux parties. — Dans l'intérieur de la $6^{me}$ mesure, même faute: *ré sol*, non moins faite pour crever les yeux.

Je tournai quelques pages et je lus encore:



Même faute d'octaves entre la $2^{me}$ et la $3^{me}$ note (*la fa* de part et d'autre). Entre la $3^{me}$ et la $4^{me}$ mesure, la faute consiste seulement en octaves cachées, par mouvement contraire (de *mi* à *la* avec interruption par l'*ut* à la partie supérieure); cela, c'est péché véniel: si l'on n'avait pas d'autre reproche à faire! . . .

En vérité, ma stupéfaction était au comble! C'était comme si l'on m'eût montré, dans une collection de manuscrits, tel exemple de grammaire française ainsi orthographié: «Mangé trot peu nuir à la santée», et que l'on m'eût dit: «Ceci est de Bossuet!»

Non, vraiment, ce n'est pas Rameau qui a écrit cela, m'écriai-je! On a reconnu son écriture, c'est possible: cela prouve qu'il y a des écritures qui se ressemblent, sans être de la même main. On ne reconnaîtra pas son

1) Voir le procès-verbal de la séance de la Société Internationale de Musique (Section de Paris) du lundi 6 juin 1910, dans *S. I. M. Revue musicale mensuelle*, du 15 juin 1910, p. 413.

art, et cela ne trompe pas. Il est impossible qu'à aucune époque de sa carrière Rameau ait composé les exemples dont nous venons de reproduire les notations.

Avant d'aller plus loin, il nous faut pourtant justifier Rousseau d'avoir écrit (ou laissé écrire) ces successions d'accords dont l'incorrection nous scandalise si fort. Etait-il donc, lui, un si petit musicien qu'il fût incapable de présenter une leçon élémentaire sans qu'elle fût surchargée de grossières fautes d'harmonie? Mais d'abord il faut bien comprendre dans quelles conditions il a accompli son travail. Il était seul, avons-nous dit, sans autre guide que des livres de caractère transcendant, nullement pédagogiques, d'où il lui fallait tirer les premières notions de la science et de la pratique musicale. Comment ne s'y serait-il pas perdu? Ainsi l'astrologue de la fable a le front tourné vers les étoiles, mais il n'aperçoit pas le puits qui s'ouvre sous ses pas et au fond duquel il va se précipiter. Les suites d'octaves et de quintes sont des fautes d'enfant: encore faut-il que l'enfant ait eu un maître qui lui ait enseigné que ce sont des fautes. Rousseau n'avait pas de maître; il avait appris, seul, bien d'autres choses, mais pas celle-là. Il avait trouvé des observations admirables dans le *Traité d'harmonie* de Rameau, et il en avait fait son profit; mais les 450 pages de ce livre, qui parlent de tout, omettent de dire qu'il faut éviter d'écrire des suites de quintes ou d'octaves, ou, si elles le disent, c'est d'une façon si enveloppée et si indistincte qu'il est bien permis de ne pas l'y apercevoir[1]). Rousseau est donc excusable d'avoir ignoré cet article, si important soit-il, du code du musicien.

Mais les exemples des *Leçons de musique* offrent encore une autre particularité. Ce ne sont pas, comme on devait le croire à un premier aperçu, des exercices de contrepoint, même élémentaire: ce sont des démonstrations, par la pratique, du principe de la basse-fondamentale, — ou plutôt c'est un mélange de tout cela. Nous avons reconnu que l'objet proposé est de trouver la basse-fondamentale d'un chant donné. Or, il peut se produire que les notes de cette basse-fondamentale ne soient autres que celles du chant: dans ce cas, la suite d'octaves entre la basse et le chant se produit nécessairement. Mais alors, étant admis le dessein de l'auteur, il n'y a pas faute: la succession, fautive au point de vue du bon style musical, était obligatoire au point de vue de sa démonstration. Et c'est là le côté faible de cette conception de *Leçons de musique*, s'attardant si longtemps à un travail d'analyse qui ne devrait donner lieu qu'à un petit nombre d'exercices sommaires, et confondant cet objet avec la pratique musicale, laquelle a de tout autres moyens pour s'acquérir et se développer. Rameau, l'inventeur du système, n'est pas tombé, répétons-le, dans cette erreur. Il n'a jamais vu dans la Basse-

1) Rameau, sur ces 450 pages, consacre tout juste neuf lignes du chapitre: *De quelques règles qu'il faut observer* (liv. III, chap. V) à dire qu'il ne faut pas faire deux octaves ni deux quintes de suite, les quatre lignes qui suivent ce précepte étant composées d'explications peu claires, et la fin du paragraphe, ainsi que l'exemple noté qui vient après, consistant à en détruire l'effet en énonçant les cas où il est permis de faire ce qui en premier lieu avait été défendu. D'autre part, nous avons lu ci-dessus, au cours de notre analyse des *Leçons de musique* (Texte, 3me partie, 4me leçon), un mot témoignant que l'existence de la règle n'avait pas absolument échappé à l'auteur: il y est indiqué le moyen «d'éviter deux quintes et deux octaves dont la succession immédiate détruit la variété nécessaire». Mais cette raison est si faible et le précepte est énoncé d'une façon si peu affirmative qu'il est bien évident que l'écrivain ne se rendait pas compte de son importance et de sa rigueur.

fondamentale un but à atteindre; il n'a jamais fait de son usage l'objet d'exercices pratiques. L'eût-il fait incidemment qu'il eût certainement trouvé le moyen d'éviter les inconvénients que nous avons signalés dans les *Leçons* de Jean-Jacques Rousseau: il était trop artiste pour ne pas en constater le vice, trop habile pour ne pas savoir s'en garder sans peine. Et quant à Rousseau, il finit bien lui-même par acquérir des notions plus justes. Mais il est naturel qu'il ait commencé par celles-ci, et par là s'explique qu'il ait pu, dans sa jeunesse, écrire les exemples incorrects que nous avons relevées dans ses *Leçons de musique*, tandis qu'il était impossible que ces mêmes exemples fûssent dûs à la plume de Rameau.

A côté de ces raisons d'ordre purement technique et musical, il en est d'autres qui suffiraient à elles seules pour jeter les doutes des plus graves sur l'attribution à Rameau d'un important ouvrage, manuscrit et inédit, qui aurait été compris parmi les papiers personnels de Rousseau. L'histoire des relations personnelles de ces deux hommes ne saurait en aucune façon autoriser une pareille hypothèse.

Voici, en deux mots, quelles ont été ces relations. Après avoir, en sa solitude provinciale, vécu pendant plusieurs années dans l'intimité intellectuelle de Rameau par l'étude incessante de son livre, Rousseau vint à Paris, apportant son projet de nouveaux signes pour la musique. Il se trouva mis ainsi dès son arrivée en rapport avec le maître, grand et légitime arbitre de toutes les questions musicales en son temps. Rameau se prononça sans hésitation contre le projet de Rousseau et le condamna. Ce fut ainsi qu'ils commencèrent. Quelques années plus tard, ils se retrouvèrent dans le salon de La Pouplinière, où devait avoir lieu l'audition des *Muses galantes*. Les *Confessions* nous ont conservé le souvenir de cette nouvelle entrevue. «Jugeant que Rameau protégerait avec plaisir l'ouvrage d'un de ses disciples, y est-il dit, je voulus lui montrer le mien.» Ainsi, Rousseau se considérait encore comme le «disciple» de Rameau; et il était en droit de le faire, car il s'était formé au contact de ses idées. Mais Rameau ne voulut pas accepter ce sincère et déférent hommage: il repoussa rudement Rousseau, le traitant injustement de plagiaire, et, plus tard, lui reprochant d'avoir «passé ses premières années dans un lieu où l'on entend rarement de la musique», faute qui n'était pourtant pas la sienne, et dont il avait de son mieux cherché à corriger l'inconvénient par les lectures intelligentes, dont Rameau lui-même faisait les principaux frais. Bref, ils devinrent ennemis, et il n'est pas besoin de rappeler les querelles d'ordre général auxquelles ils furent mêlés plus tard, chacun combattant au premier rang du camp opposé à celui où figurait l'autre.

En sorte que, parmi les ennemis de Rousseau (qui furent nombreux), Rameau doit être compté comme le premier. Même il se distingue des autres par le fait qu'il n'a pas commencé par être son ami, comme ce fut le cas pour Diderot, pour Grimm, pour M^me^ d'Epinay, pour Voltaire même, avec qui Rousseau entretint pendant quelques années une correspondance courtoise: lui, au contraire, fut, dès le premier jour, son adversaire déclaré.

Et c'est cet homme dont on veut que Rousseau ait possédé un écrit de cette nature et de cette importance, œuvre personnelle, presque intime, constituant une sorte de confidence en matière d'art et d'éducation? L'hypothèse eût été soutenable si Rameau avait bien voulu reconnaître Rousseau pour son «disciple». Mais il fut pour lui tout le contraire d'un maître: ni ver-

balement, ni par écrit il ne lui a donné ses leçons. Celles dont Jean-Jacques Rousseau avait gardé le manuscrit ne venaient certainement pas de lui.

J'ai dit ne vouloir pas discuter moi-même la question de la ressemblance des écritures. Mais j'ai consulté des personnes expertes en la matière, et il ne m'a pas paru ressortir de leurs observations que cette ressemblance fût telle qu'elle dût entraîner la conviction de l'unité d'origine. C'est ainsi que M. Louis M. Vauzanges, membre du conseil de la Société de Graphologie, qui prépare en ce moment un important travail sur les «Ecritures de musiciens», a bien voulu étudier attentivement, sur ma demande, les photographies des *Leçons de musique* ainsi que le feuillet original du même écrit que possède la Bibliothèque du Conservatoire, et les comparer avec les manuscrits de Rameau appartenant à la même Bibliothèque. Il y a relevé les mêmes analogies qu'on avait déjà constatées; mais il a trouvé aussi des différences, et c'est là ce qui nous importe, si par là s'avère qu'il n'y a pas identité complète entre les deux écritures.

Voici quelles furent, à cet égard, les restrictions de M. L. M. Vauzanges:

«L'aspect d'ensemble de l'écriture de Rameau révèle un sentiment artistique plus étendu; les majuscules sont plus élégantes;

»L'écriture de Rameau est un peu moins mouvementée que celle des *Leçons*;

»Elle est plus harmonieuse (c'est-à-dire mieux équilibrée dans toutes ses parties et dans ses dispositions);

»Elle est moins inclinée;

»Elle est plus généralement montante;

»Les inégalités d'écartement des lettres dans les mots, assez faibles chez Rameau, sont un peu plus marquées dans les *Leçons*;

»Certaines marges vont en s'élargissant légèrement dans les *Leçons*: le fait contraire se produit chez Rameau;

»La hampe du d minuscule (d tracé en un seul trait de plume) se rabat, chez Rameau, presque toujours vers la gauche; cette tendance s'observe plus rarement dans les *Leçons*;

»Les mots *gladiolés* (se terminant en diminuant), assez fréquents dans les *Leçons* (voir notamment le mot «Dissonance»), se voient moins souvent chez Rameau».

Bref, les ressemblances entre les deux écritures ne sont pas telles que l'on ne trouve des détails caractéristiques pour les distinguer l'une de l'autre. Il n'est donc aucunement certain qu'elles soient de la même main: ce sont deux écritures françaises du XVIII$^{e}$ siècle, présentant entre elles des analogies caractéristiques de leur époque, rien de plus.

Au reste, le confrontation n'a pas porté, que je sache, sur les notations musicales, et cela est fâcheux, car je crois bien qu'ici personne n'aurait osé soutenir la thèse de l'identité.

Que l'on mette en regard les notations du volume «Exemples», reproduites photographiquement ci-dessus, avec les manuscrits de Rameau qui nous sont connus, et qu'on dise si, dès le premier regard, ces écritures musicales ne se présentent pas comme absolument différentes! Celle de Rameau est fine, délicate, ténue, nous dirions volontiers aérienne (voir les dessins de violon d'une page de la pastorale *Zéphyre*, reproduite dans le tome XI de l'édition des œuvres complètes de Rameau, dont le seul aspect graphique révèle le contour gracieux). Celle des *Leçons de musique*, d'ailleurs nette-

VI.e Leçon.

Du choix qu'on doit faire — dans l'harmonie fond.le pour la Basse continuë.

La Note fond.le, sa Tierce, surtout quand elle est Note Sensible, — et sa Septième, sont celles qui conviennent le mieux dans la Basse Continuë.

Il ne faut y employer ~~Nous n'employons jamais~~ la Quinte de la B.e F.le ~~[illegible]~~ que le moins qu'on pourra ~~qu'il nous sera possible~~, dès que sa succession n'y sera pas Diatonique; et surtout quand ce sera la Quinte d'une — Tonique, ou d'une Soudominante.

Une Note qui, en se conservant, devient Quinte, fait toujours — un bon effet; mais si elle ne devient pas ensuite Octave, elle doit être suivie Diatoniquement.

Prenons garde de ne nous pas tromper entre la Quinte d'une — Soudominante, et la Septième d'une Sustonique, ~~[illegible]~~ elles se forment de la même Note: et pour cet effet, on doit bien s'assurer de sa B.e F.le si c'est la Septième, elle aura dû Syncoper, et devra se Sauver ensuite.

Il faut Préparer, dans la Basse Continuë, toute Septième qui doit l'être, selon l'ordre de la fond.le; elle y Syncope par conséquent en ce cas; et l'effet en est toujours agréable.

Ainsi, la Septième et la Note Sensible sont les plus heureuses Notes de la Basse Continuë, dès qu'il s'y agit d'une succession Diatonique; toute autre Note, ~~que~~ parmi celles qui viennent d'être spécifiées, y est également bonne: mais dans les successions de grands intervales, la — Note fond.le et ~~la Médiante sont les plus~~ sa Tierce, quand elle n'est pas — Note Sensible, sont les plus générales.

Lorsqu'on parcourt les intervales d'un même accord, la Quinte — peut y être mêlée; mais elle ne doit jamais s'y trouver la dernière, — excepté que ce ne soit pour la faire Syncoper, ou pour la faire — suivre Diatoniquement.

Fac-simile de deux pages des

15.

La règle, par laquelle on peut ne pas sauver immédiatement
la Septième, doit nous faire entendre que toute Note qui
exige une succession Diatonique
peut bien passer à quelques autres du même
accord, avant que d'arriver à celle qui doit la suivre.
accord, doit l'on revienne à celle qui devoit la suivre.

Mais prenons garde en ce cas, de ne pas donner l'idée d'une
succession fond.^le entre des Notes qui n'en doivent point fond.^les comme
par exemple, en faisant succéder les Quintes de Sol à d'ici cela
n'est permis qu'aux Tierces; elles font même un très bon effet dans la
succession et fond.^le d'une Cadence imparfaite, lorsqu'on veut y diminuer
la sensibilité du repos, et encore mieux lorsqu'il n'y en a point.

La Note ajoutée doit être absolument exclue de la Basse Continue, elle
n'y convient que dans un seul cas de Suspension, dont il ne s'agit point encore.
que souvent donc pour les personnes qui ont prétendu cor.^ze; une harmonie
de la Sutonique avec celle de la Soudominante lorsque Diatoniquement on
qui est la même Note que les Sixte ajoutée, dans le tems Médiante, bien
entendu, sont toujours bonnes de quelque côté qu'on l'emploie.

La règle, par laquelle on peut ne pas Sauver immédiatement
une Septième, doit assez faire entendre que toute Note,
qui exige une Succession Diatonique, peut bien passer à
quelques autres comprises dans l'accord où elle a lieu, avant
que de voir arriver celle qui doit la suivre Diatoniquement.
Mais ce retardement de la Note qui en devroit suivre une
autre Diatoniquement, ne peut guères se faire, dans la
Basse Continue, que par un intervalle de Tierce: car il
est à craindre que celui de la Quinte, ou de la Quarte, qu'on
y pourroit insérer, ne donnât l'idée d'une Cadence,
lorsqu'il s'agit, au contraire, d'éloigner cette idée.
~~voilà pourquoi la Quinte, dans la Basse Continue, doit~~
~~marcher Diatoniquement, son passage~~

ment formée, est manifestement moins légère et moins pure. Les clefs (le signe le plus caractéristique de l'écriture musicale) se distinguent nettement de part et d'autre. La clef de *sol* de Rameau, fine et élégamment formée, se termine par un trait de caractère affirmatif, qui dépasse sensiblement la courbure inférieure initiale; celle des *Leçons de musique* s'arrête en route, et ne dépasse, n'atteint même presque jamais l'obliquité de la courbe ascendante supérieure. — A noter que le *Traité d'harmonie* de Rameau ignore complètement l'usage de la clef de *sol* première ligne, et que, dans ce livre, même si plusieurs parties superposées nécessitent l'emploi de cette clef, c'est toujours sur la seconde ligne qu'elle est posée. Les *Leçons de musique* au contraire n'emploient que la clef de *sol* première ligne, à l'exemple, sans doute, des anciennes partitions françaises (de Lulli et ses successeurs) dans lesquelles J. J. Rousseau avait puisé les premiers exemples de sa pratique musicale.

* * *

Ainsi, même au point de vue des écritures, la thèse qui prétendait identifier le manuscrit de la Bibliothèque de Genève avec un autographe de Rameau ne saurait être adoptée.

Mais c'est encore plus par les raisons internes que cette thèse nous paraît insoutenable, et ces raisons nous apparaissent comme prenant une force grandissante au fur et à mesure que notre examen se prolonge. En vérité, nous retrouvons, entre les *Leçons de musique* d'une part, et, d'autre part, le *Traité d'harmonie* et autres écrits du même auteur, toutes les différences qui existent entre la nature du génie de Rameau et de Jean-Jacques Rousseau. Nous avons déjà été amenés, au cours de nos premières observations, à montrer des désaccords de définitions, de terminologie, d'interprétation de tel ou tel phénomène musical; il nous serait facile, si nous le voulions, de multiplier ces sortes de détails. Mais c'est bien plus encore au point de vue des idées générales que nous serons édifiés.

Dans son *Traité d'harmonie*, Rameau fait œuvre de science, d'observation pure. S'il peut sortir de ces spéculations désintéressées quelque principe qui puisse contribuer au progrès, ou même, plus modestement, à la pratique de l'art, assurément l'auteur de tant de chefs d'œuvre ne le dédaignera pas: il l'indiquera en passant, d'un mot bref, — pas toujours très juste dans l'expression; mais ce n'est pas pour lui l'essentiel. Les *Leçons de musique* de Rousseau, elles, tendent exclusivement à l'usage pratique; elles veulent bien rendre compte de la raison des choses, mais elles prétendent surtout instruire. Si elles ne parviennent pas toujours à le faire autant que le voudrait l'auteur, ce n'est pas faute d'efforts de sa part pour être clair et se mettre à la portée de son lecteur.

Les qualités d'exposition des deux écrits sont tout justement l'opposé les unes des autres. Rameau explique d'une façon obscure des choses qui sont lucides dans son esprit: Rousseau dit en des termes clairs ce qu'il n'entend pas toujours très bien. Comme ce dernier est jeune au moment où il écrit, et qu'il n'est pas de ceux qui consentent à laisser dans le vague ce qui a été l'objet de leur attention et de leur curiosité, il finira par comprendre ce que le langage de son auteur ne lui a pas permis d'apercevoir distinctement en premier lieu: il écrira alors ses articles de l'*Encyclopédie* et du *Dictionnaire de musique*, dans lesquels on reconnaîtra, sous une forme notablement perfectionnée, ce

qu'il y avait de meilleur dans ses *Leçons de musique*. Celles-ci n'étaient donc que des notes préparatoires, prises (dictées peut-être) sous cette forme pédagogique si familière au génie de l'auteur d'*Emile*, et que plus tard il sut retrouver et utiliser pour ce qui devint définitif dans son œuvre.

Il est donc bien vrai qu'on y retrouve du Rameau; mais ce n'est point du tout celui qu'on avait cru reconnaître. C'est Rameau refait par Jean-Jacques Rousseau, à sa manière et à son usage; Rameau assimilé, refondu, récréé, en quelque sorte, comme ce doit être lorsqu'il s'agit des idées d'un homme de génie ayant passé à travers le cerveau d'un autre homme de génie; Rameau mal digéré (nous savons de reste qu'il était d'une digestion difficile), et, à ce premier degré de la transformation, devenu parfois tout à fait informe et incohérent. Mais si, par endroits, les idées jetées au hasard dans les *Leçons* nous semblent offrir une image assez fidèle du chaos, plus tard ces idées s'épureront, s'éclairciront, s'amalgameront, se classeront, et les trouvailles géniales de l'auteur du *Traité d'harmonie* pourront être exposées à nouveau, avec une lucidité que l'auteur primitif n'avait pas connue, par un autre auteur, qui fut peut-être l'ennemi du premier, mais dont l'intervention n'a pourtant pas été inutile à la divulgation de son œuvre.

Car, il faut le remarquer, ce furent deux de ces philosophes de l'*Encyclopédie*, séparés de Rameau par un désaccord apparent, qui ont fait le plus pour répandre ses idées dans le public éclairé. D'Alembert a publié des *Eléments de musique* que leur titre même indique comme étant le résumé de la doctrine de Rameau; et J.-J. Rousseau a fait à peu près de même dans la plupart des ouvrages que nous avons mentionnés. C'est par ses *Leçons de musique* qu'il a accompli la première partie d'une tâche qui devait, par degrés, le conduire à ce dernier et salutaire résultat.

## Kleine Mitteilungen.

**Die Heimat der Lautenisten Reusner** ist nicht Lemberg in Galizien, wie W. Gurlitt (Sammelb. XIV, 49) vermutet, sondern Löwenberg in Schlesien, das früher oft Lebenberg, Lehmberg, Lemberg — nach der dortigen Mundart — geschrieben wurde. Tappert (Monatsh. f. Musikgesch. 32, S. 135) und Eitner, die den älteren Reusner irrigerweise strichen, haben die Heimat doch schon richtig angegeben. Nach Schlesien weisen ja auch alle früheren Beziehungen beider Reusner, und sie gehörten dem berühmten Beamten- und Gelehrtengeschlechte an, das besonders zwischen 1550 und 1650 geblüht hat und von dem Eberti, *Leovinum eruditum* (Breslau 1714), vierzehn Mitglieder nennt.

Dresden. **R. Wustmann.**

Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.

# Des Ornements du chant grégorien.

Par

## A. Dechevrens †.

### Préface.

Après avoir expliqué dans un ouvrage précédent[1]) la constitution essentielle du chant grégorien, au double point de vue de la mélodie et du rythme, il convient que je parle maintenant de ce qui regarde les divers ornements, dont il est revêtu dans les plus anciens manuscrits, ceux de St Gall en particulier.

Les ornements ne sont, il est vrai, qu'un accessoire du chant. Toutefois, aucune musique n'en est totalement dépourvue; ils y prennent seulement des formes assez diverses, selon le goût et les habitudes des chanteurs. En tel lieu, à telle époque, on en use avec profusion; ailleurs, au contraire, ou dans un autre temps, on les dédaigne et on les rejette plus ou moins.

Affaire de goût entre musiciens; or, dit le proverbe, des goûts et des couleurs on ne discute pas. Il n'en est pas moins vrai que, les ornements de la voix ayant dans le chant grégorien primitif une part considérable, ce serait tout à la fois mal le connaître et le juger de façon très imparfaite, incorrecte même, que de le dépouiller de cet accessoire important, sans lequel les anciens ne concevaient ni ne goûtaient les mélodies sacrées.

Qu'ils aient eu tort, d'aucuns le pensent et le disent aujourd'hui. Que, dans cette forêt assez touffue d'ornements qui remplissent les mélodies grégoriennes, un abattis soit possible, voire désirable, c'est une opinion qui se peut soutenir. Mais certainement: 1° cet émondage ne saurait être le fait d'un musicien en particulier; il devrait avoir l'assentiment général, puis la sanction de l'autorité compétente; — 2° il suppose que nous possédons le recueil de ces mélodies avec tous leurs ornements originaux; il suppose que, dans un essai préalable convenablement et artistiquement pratiqué, on a pu se faire une juste idée de la composition des mélodies et du rôle plus ou moins nécessaire qu'y jouent les ornements.

Prétendre sans cela corriger les mélodies grégoriennes, les approprier à nos goûts modernes, serait une œuvre aussi vaine que de vouloir refaire les mélodies de Mozart ou de Rossini, alors qu'on n'en connaîtrait que le mélos, abstraction faite du rythme et des ornements vocaux.

De toute façon donc, avant de toucher si peu que ce soit aux mélodies grégoriennes, il les faut rétablir, il les faut exécuter dans leur intégrité primitive. Aussi, pour cette œuvre de restauration, ai-je toujours cru indispensable de mener de front l'étude des trois éléments qui constituent les

1) Composition musicale et Composition littéraire, à propos du Chant Grégorien, par A. Dechevrens. 1910. Alphonse Picard et Fils, Editeurs. Paris.

mélodies: le *mélos* ou la matière harmoniquement ordonnée; le *rythme*, ou la forme vivante; les *ornements*, qui y ajoutent la parure. On ne peut séparer ces trois éléments; parler de mélodies grégoriennes à propos d'un recueil qui n'en contient que le premier et le moindre élément, le mélos, sans rythme, sans ornements, est-ce parler d'art?

Il semble qu'on vienne à le comprendre et qu'on veuille faire à cette double question du rythme et des ornements une plus large place dans les études qui se poursuivent en divers lieux sur le chant grégorien. Car, reconnaissons-le, même pour le mélos, à plus forte raison pour les deux autres parties, nous sommes loin d'avoir fait la lumière complète, loin surtout de pouvoir affirmer que nous possédons désormais, grâce à l'édition vaticane, les vraies mélodies grégoriennes dans toute leur intégrité.

Le dernier ouvrage de D. Mocquereau — «*le nombre musical grégorien*» — contient, en effet, deux choses: 1° une théorie du rythme grégorien, dont — le respectable auteur me le pardonnera — j'ai dit assez de mal précédemment, mais qui n'en est pas moins un essai très louable, parce qu'il témoigne de l'importance que la question du rythme prend dans l'école oratoriste, de la nécessité où elle se trouve d'en faire une théorie et de l'établir sur des bases un peu plus musicales qu'elle ne l'avait fait jusqu'ici — 2° une étude des neumes, de leur signification, de leur valeur rythmique et de la forme à donner aux ornements qu'elles représentent.

De même, dans la *Rassegna gregoriana*, D. Baralli a déployé beaucoup de savoir et de sagacité dans ses recherches sur la vraie signification de l'*Ancus*, soit dans la clivis soit dans le torculus[1]. Toutes ces études sont réellement intéressantes et l'on ne peut qu'y applaudir, alors même qu'on en conteste les conclusions. Elles ont éclairci déjà plus d'un point; ce qu'elles laissent encore d'obscur et d'incertain, finira par nous être révélé, autant du moins que nous en avons besoin pour une connaissance plus adéquate des mélodies grégoriennes.

N'oublions pas, d'ailleurs, que les ornements du chant étant un peu au gré des chanteurs, les mêmes signes neumatiques ont pu être interprétés de manières différentes, être plus ou moins supprimés ou simplifiés, selon les temps et les lieux. Les ornements les plus simples, ceux qui plaisaient davantage au public, se sont conservés dans beaucoup d'églises jusqu'à notre époque; ce serait dommage que, sous prétexte de restauration, la nouvelle méthode les fit disparaître. Quant aux autres d'une exécution plus difficile, plus artistique, les chanteurs habiles trouveront le moyen de les conserver, en leur donnant une forme plus moderne, peut-être, mais qui embellisse réellement les mélodies.

Quoi qu'il en doive être de l'avenir, il semble que nous pouvons dès maintenant, au moyen des signes neumatiques de St Gall, de leur configuration, et par comparaison avec la pratique musicale des siècles passés, nous représenter assez bien, sinon tous, au moins la plupart des ornements vocaux en usage aux IXe, Xe et XIe siècles dans le chant grégorien. J'en ai traité déjà assez longuement dans le vol. II des *Etudes des science musicale*; je ne répèterai pas ce que j'en ai dit; je le corrigerai seulement et le complèterai d'après mes propres travaux et ceux de l'Ecole bénédictine.

Au reste, mon intention n'est pas précisement de faire ici œuvre de science archéologique, mon but est plutôt pratique: je ne veux que traduire

1) Cf. *Rassegna greg.* an. VII. Sept.-déc. 1908.

en langage musical moderne, autant qu'on le peut faire actuellement, les divers ornements vocaux représentés dans les manuscrits de S^t Gall par un ensemble de signes neumatiques plus nombreux et plus clairs qu'en aucun autre système de notation ancienne; je veux essayer, par conséquent, de donner des mélodies grégoriennes une version, sinon certaine, du moins assez probable et à laquelle ne manque aucun des éléments mélodiques nécessaires: le *melos*, tel que nous l'a conservé la tradition de S^t Gall, le *rythme* musical, conforme à l'enseignement unanime des maîtres anciens et à la notation des manuscrits de la même école, les *ornements* vocaux si bien reproduits dans ces manuscrits et traduits en notation moderne le plus fidèlement possible.

Assurément, cette version restera susceptible de modifications plus ou moins considérables, à mesure que nos connaissances elles-mêmes se complèteront sur les trois points énumérés ci-dessus; mais telle quelle, je crois ne m'abuser point trop en l'affirmant, elle révèlera aux musiciens une forme des mélodies grégoriennes autrement artistique que ce que le *plain chant* traditionnel leur en a fait connaître. C'est une vraie *musique*; et pourtant je n'invente rien, je traduis littéralement les manuscrits, mais d'après la doctrine rythmique des maîtres les plus autorisés, non d'après une tradition née de la décadence et de la corruption à une époque relativement moderne.

## Les signes d'ornements dans les neumes.

D. Mocquereau, dans son récent ouvrage «*le nombre musical grégorien*» distingue trois catégories de signes neumatiques: les neumes *simples* dans leur forme primitive, les signes *rythmiques* par modification et par adjonction, les lettres dites *romaniennes*.

Cette classification a sa raison d'être certainement; mais, outre qu'elle ne tient compte que de leur figure extérieure, elle comprend toutes les neumes, mélodiques, rythmiques et d'ornement. C'est de ces dernières seulement que je veux traiter ici; les autres ont été expliquées ailleurs.

Or, les Anciens nous font connaître, et les manuscrits renferment effectivement trois genres d'ornements en usage dans le chant grégorien: 1° Notæ *liquescentes* — 2° Notæ *repercussæ* — 3° Notæ *volubiles*. — Arrêtons-nous à cette classification qui embrasse de fait tous les ornements grégoriens, et tâchons de les bien distinguer dans les neumes.

### Chapitre I.
### Notæ liquescentes.

«En musique, les sons deviennent souvent liquescents à la manière des lettres dans le langage, en sorte que de deux sons qui se suivent, le premier s'écoule et se fond pour ainsi dire dans le second et semble ne pas finir. Nous indiquons cette liquescence par un point, comme une tache au-dessus de la note:




«Si pourtant vous préférez une note pleine, au lieu d'une simple liquescence, il n'y a aucun inconvénient, souvent même le chant en est meilleur». (Gui d'Arezzo. ap. Gerb. p. 17. II.)

On ne peut mieux définir ce que sont en musique les notes liquescentes, et c'est encore à la parole que Gui d'Arezzo emprunte un exemple pour en expliquer la vraie nature.

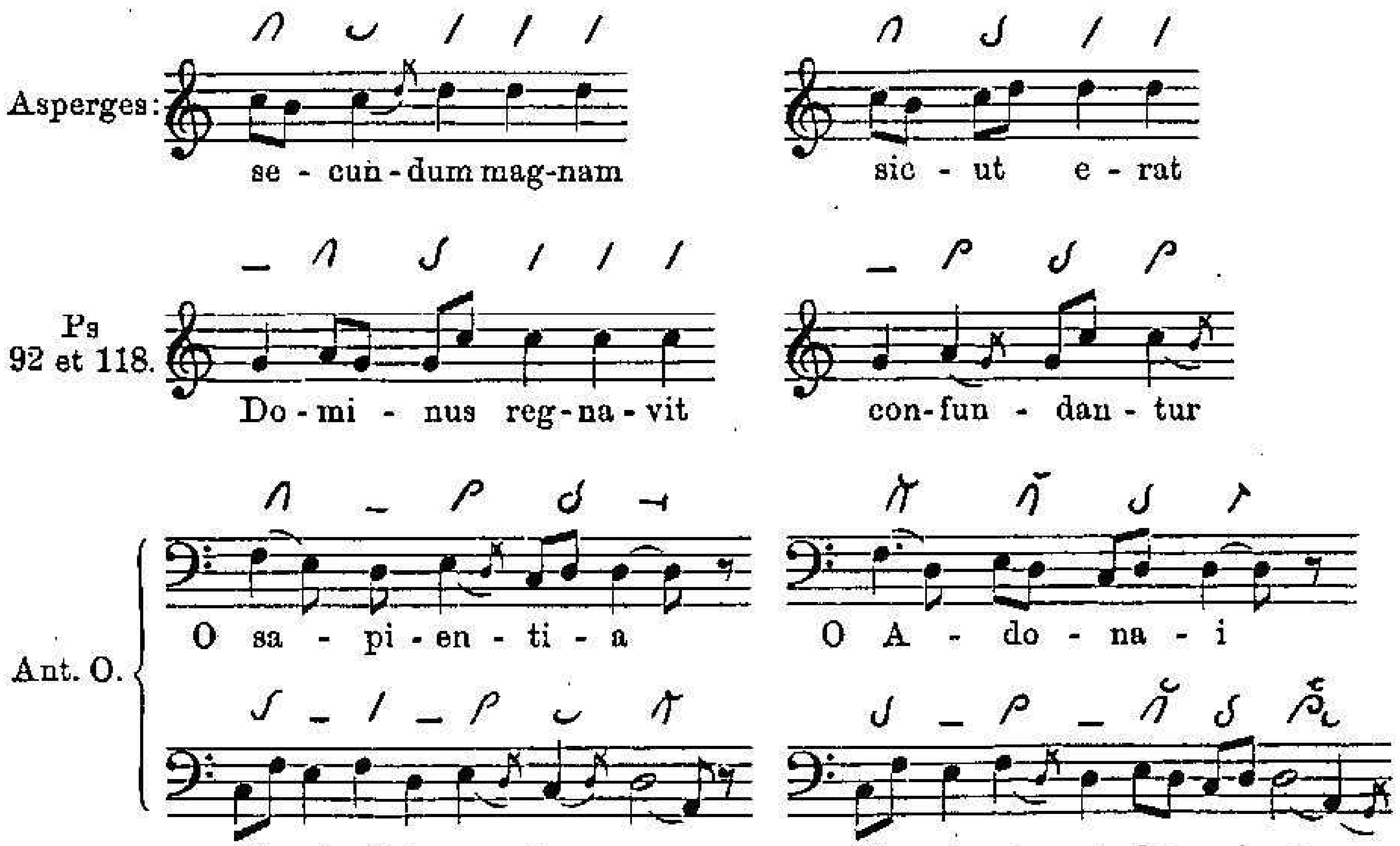
Alors, en effet, dans les mots latins, toutes les syllabes qui se terminaient par une consonne et étaient suivies d'une autre syllabe commençant par une consonne, étaient *liquescentes*; c.-à-d. que, dans la prononciation, la consonne finale, outre le son de la voyelle à laquelle elle appartient, se faisait entendre au moyen d'un son bref et très léger, précédant l'émission de la syllabe suivante. On prononçait donc ou à peu près:

Ab*e*-dico, Ac*e*-cedo, Ad*e*-mitto, Cal*e*-ceus, Con*e*-dono,
In*e*-divisus, Ob*e*-jectum, Post*e*-quam, etc. . . .

Ce son liquescent était nécessaire pour que les deux consonnes pussent être prononcées distinctement; car les Latins, comme les Grecs, prononçaient clairement toutes les lettres des mots, sans nasalités semblables aux nôtres.

Il en était de même en musique, selon que le dit Gui d'Arezzo, et le chant grégorien en particulier fait un usage fréquent des notes liquescentes. Elles y sont de deux sortes: Celles qui dépendent du texte, de syllabes chantées, et celles qui sont proprement musicales, sons rapport avec les mots.

Il est assez ordinaire, en effet, que les syllabes liquescentes soient chantées comme elles sont prononcées, en donnant à la consonne finale un son léger qui la relie doucement à la syllabe suivante, sans la détacher de sa voyelle propre. C'est ainsi que les mêmes neumes, virgas, podatus, clinis, etc. . . , d'une même mélodie sont formées tantôt de sons liquescents et tantôt de sons pleins. Exemples.




Gui d'Arezzo, d'ailleurs, ajoute que le chanteur peut toujours, s'il lui plaît, remplacer la petite note par une note pleine, même sur les syllabes liquescentes, c.-à-d. chanter deux notes brèves et égales au lieu d'une note

commune avec liquescence. De fait, les exemples en sont nombreux dans la notation des manuscrits de S[t] Gall, où les syllabes liquescentes du texte portent tantôt une note liquescente et tantôt deux notes pleines.

Mais outre ces notes liquescentes commandées par le texte, le chant grégorien en renferme d'autres qui sont purement musicales et servent d'ornement à la mélodie. Moins nombreuses que les précédentes, elles ne sont cependant pas rares et l'on en trouvera plusieurs dans les exemples qui vont suivre.

Toutes les neumes dans le chant grégorien peuvent devenir liquescentes: le point, la virga, le podatus, la clinis, le scandicus, le climacus, le torculus, et le porrectus. Quelques-unes même admettent une double liquescence, descendante et ascendante, au commencement et à la fin, comme on le verra tout à l'heure.

### Article I. *Apostropha.*

Le *point* simple liquescent est l'*apostropha.* Le nom et la forme sont les mêmes que dans l'écriture littéraire, mais l'effet est différent. Dans le discours, l'apostrophe remplace une voyelle élidée; dans le chant, l'apostrophe est une *note brève avec liquescence,* c.-à-d., avec une petite note légère et rapide, dont la valeur est prise sur la note principale.

L'apostrophe, comme le point lui-même, n'est pas employée seule dans la notation romanienne, elle se compose toujours avec quelque autre neume, savoir: avec une ou deux apostrophes semblables, pour former les distropha et tristropha, dont nous parlerons plus loin, à propos des notes répercutées, ou avec la clinis, le torculus, le climacus, etc. . . . Par exemple:

Apostropha et clinis.

Gr. *Propter veritatem.*




Apostropha et torculus.

Off. *Benedictus es.*




Apostropha et climacus.

Gr. *Timebunt gentes.*




Apostropha et distropha.

All. ℣. *Hic est.*



Apostropha et trigon.

Off. *Benedictus es.*




Double apostropha et distropha.

Gr. *Omnes de Saba.*




Double apostropha et trigon.

Tr. *At te levavi.* ℣.




Article II. *Virgas liquescentes.*

Les *virgas liquescentes* sont de deux sortes, suivant que la liquescence est simple ou double; elle se fait en montant ou en descendant.

En descendant, la virga liquescente est toujours une virga *recta.* On l'appelle *cephalicus*, du mot grec κέφαλος, tête, à cause de son sommet arrondi, sans doute.

En montant, la virga liquescente est ordinairement une virga *jacens*, un trait, appellé *epiphonus*, son supérieur. Les musiciens postérieurs au XI[e] siècle ont donné à ces deux espèces de virgas liquescentes le nom de *pliques* ascendantes et descendantes. Voici des exemples de virgas liquescentes simples:

Vesp. de Dom.




Id. T. P.




D. I. Adv. 1.

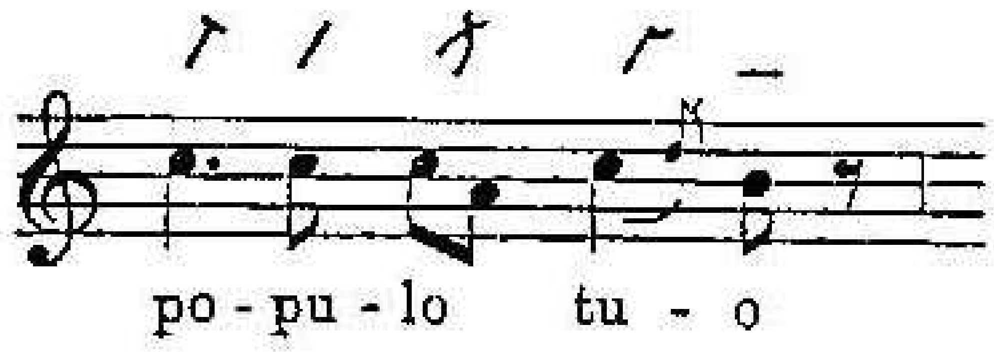



D. II. Adv. 4.



Dans les manuscrits de S[t] Gall, l'*epiphonus* (plique ascendante) est quelquefois écrit avec une virga *recta*, au lieu du trait, lorsque la note liquescente est plus élevée que la précédente, comme cela se pratique également pour les virgas simples. Ex.:

In Nat. D. 2 ant.




S. Steph. 2 ant.




Paschæ. 1 ant.




Il importe cependant de ne pas confondre cette figure de l'épiphonus avec une autre neume assez semblable, mais qui est en réalité composée d'une virga et d'un épiphonus, deux notes le plus souvent communes, parfois brèves, comme l'indique alors la lettre *c* écrite au-dessus. Ex.:

D. II. Adv. 1 ant.



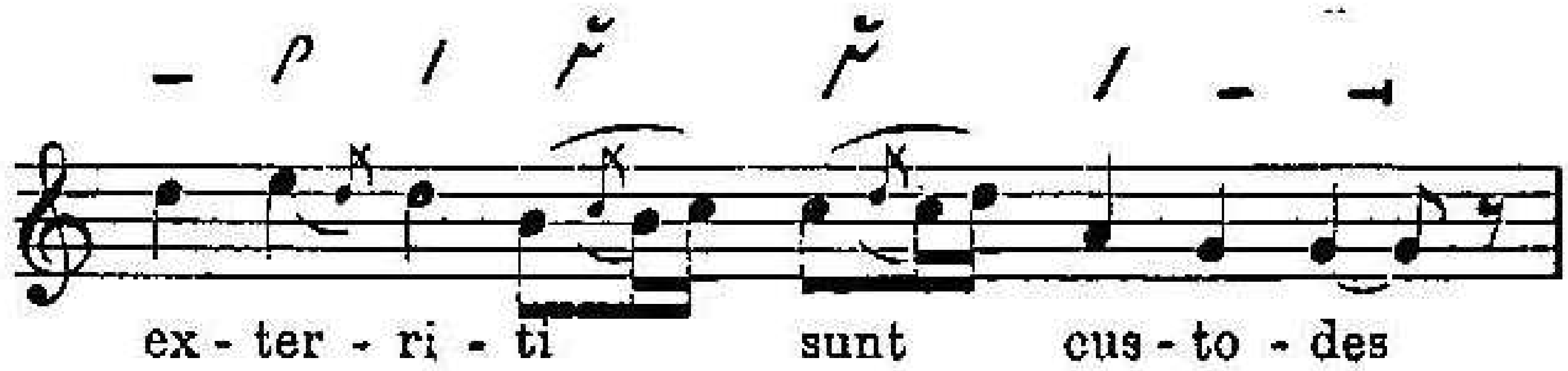

D. III. Adv. 4 ant.




In Palmis. Ad Magn.




Paschæ. 4 ant.




## Article III. *Podatus liquescent.*

La liquescence affecte aussi bien le podatus *bref* et le podatus *commun* que le podatus *long* et le *pes volubilis*. La petite note liquescente est tou-

jours placée à la seconde virga. Cette liquescence n'offre pas de difficulté; il suffira d'en donner des exemples:

1° *Podatus bref.*

Dom. ad V. 2 ant.




D. I. Adv. 4 ant.




2° *Podatus commun.*

D. ad V. T. P.




D. III. Adv. 2 ant.




3° *Pes volubilis.*

D. III. Adv. 1 ant.




Inf. O. Nat. Ad. M.




SS. Innoc. 5 ant.




S. Clement. 1 ant.



## Article IV. *Clinis liquescente.*

Elle a deux figures: 1° celle d'une clinis ordinaire, avec adjonction d'une petite virgule à l'extrêmité de la 2e virga:

Gr. *Tecum principium.*



Gr. *Bened. Dnus.*



Tr. *Audi, filia.*



2° Mais plus communément on la trouve sous la figure de l'*ancus*, qui est une véritable clinis liquescente, peut-être avec quelque particularité d'exécution que nous ne connaissons plus. De même que la clinis, l'ancus est bref, ou commun ou long, suivant la notation et les cas. Exemples:

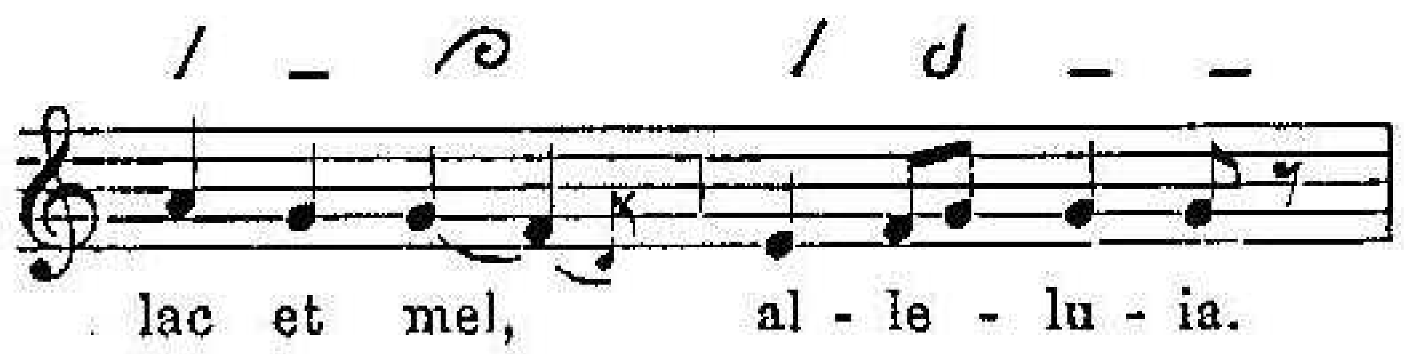
D. ad V. T. P.




D. I. p. Epiph. ad M.




D. I. Adv. 1 ant.




S. Joan. A. 2 ant.




22 dec. Ant. O.

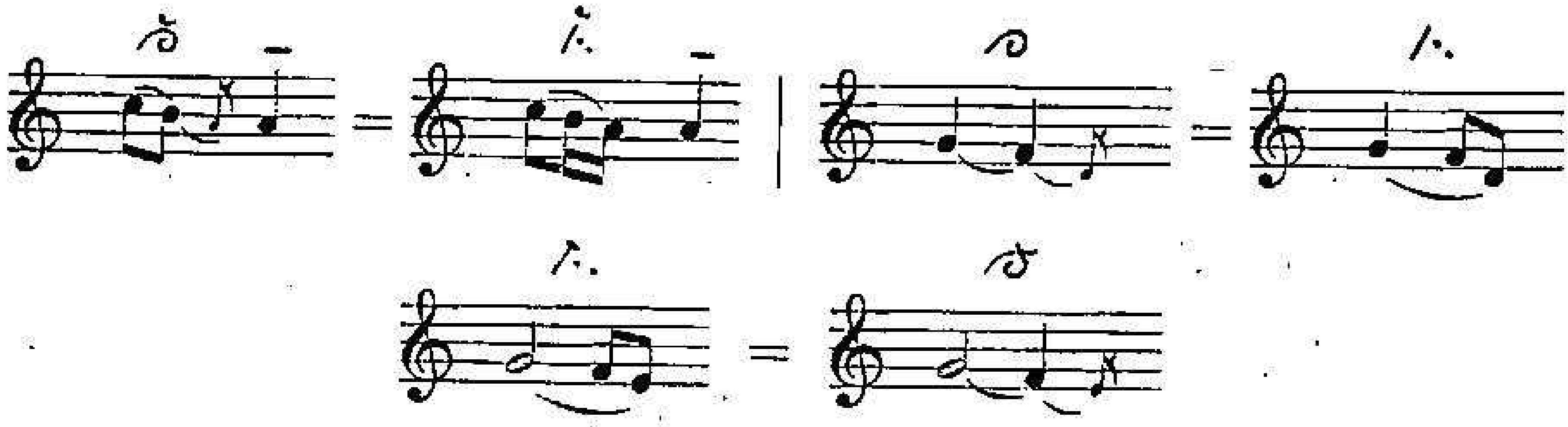


Vig. Nat. D. N. 1a.




Dans ses remarquables articles de la *Rassegna gregoriana* ($7^{bre}$, $8^{bre}$, $9^{bre}$, $x^{bre}$ 1908) D. Baralli appelle l'ancus *climacus liquescens*, parce qu'il renferme trois notes descendantes, deux notes pleines et la petite note liquescente; je crois plus exact de l'appeler *clinis liquescente*, la liquescence n'étant qu'un port de voix pour monter ou descendre à la note suivante, l'équivalent d'une *muette* dans les syllabes terminées par une consonne. Le *céphalicus* et l'*épiphonus* ne sont de même que des virgas liquescentes et non pas une clinis ou un podatus.

Il est vrai cependant que, d'après le principe énoncé par Gui d'Arezzo, la liquescence de l'ancus peut se changer en note pleine, et alors ce serait bien un climacus. En ce cas, les deux dernières notes du climacus devant être rythmiquement égales à la $2^e$ de l'ancus, y compris sa liquescence, le climacus serait semibref, bref ou long, suivant que l'ancus lui-même serait bref, commun ou long. On aurait, en effet:



Et c'est bien ainsi, valeurs rythmiques à part, que l'ancus est ordinairement traduit dans les manuscrits notés sur lignes. Je noterai plus bas, à propos du *torculus-ancus*, d'autres particularités importantes qui concernent l'ancus.

### Article V. *Scandicus liquescent.*

Dans le scandicus et dans le salicus, la liquescence affecte la dernière note, la virga supérieure. Je crois cependant me souvenir d'un ou deux cas, où la $1^{re}$ note du scandicus est figurée par une apostropha, brève liquescente, mais je n'ai pu retrouver les exemples:

Grad. *Ex Sion.*

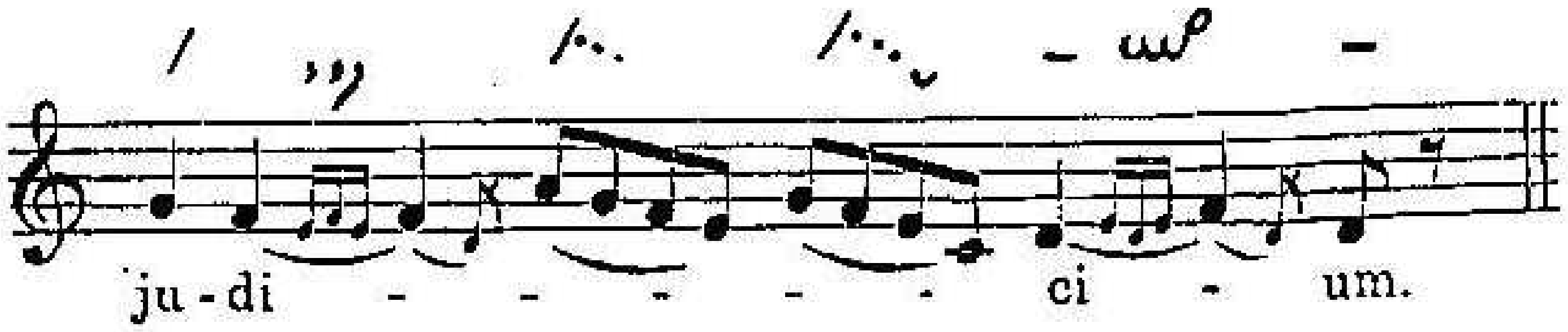



All. ℣. *Dnus dixit.*



Le quilisma, qui est un scandicus orné, ordinairement du moins, devient liquescent de la même manière et dans les mêmes circonstances que le scandicus et le salicus, c.-à.-d. presque toujours à la rencontre de deux consonnes appartenant à deux syllabes différentes, ou sur les sons *iu*, *eu*, *au*, etc. . . . Exemples:

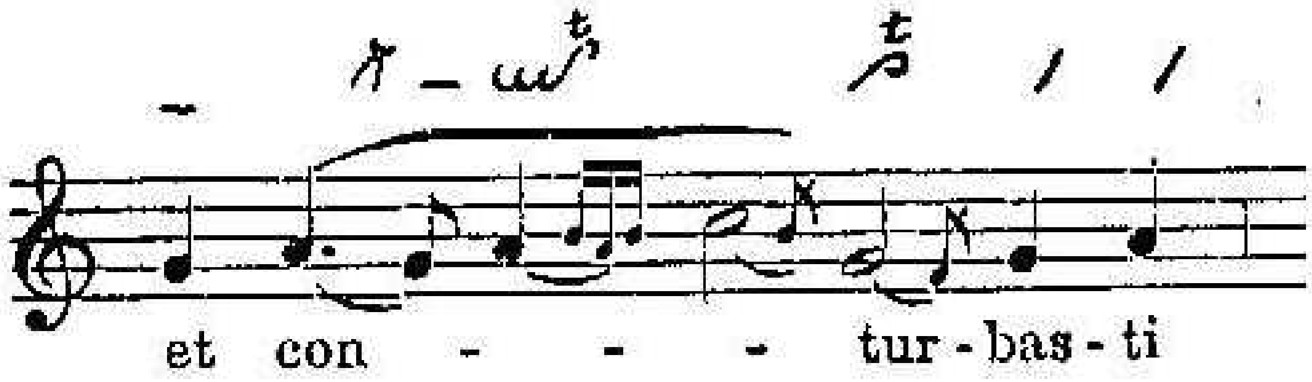
Off. *Tui sunt cœli.*




Intr. *Omnis terra.*




Tr. *Commovisti.*




Le quilisma se termine aussi par un *ancus* remplaçant une clinis. Ex.:

*Quilisma-clinis.*

Invent. S. Cruius. 1 ant.




*Quilisma-ancus.*

Id. ad Magn.




## Article VI. *Climacus liquescent.*

Il est rare, et c'est alors la dernière note brève qui se change en apostropha, pour se conformer à une syllabe liquescente. En voici deux exemples dans des quilisma-climacus:

Grad. *Exiit sermo.*



Com. Apost. et M. M.
T. P.




## Article VII. *Torculus liquescent.*

On le rencontre d'abord sous la forme de *torculus-ancus*; c'est-à-dire que, toutes les fois que le torculus est placé sur une syllabe liquescente, il devient lui-même liquescent et transforme ses deux dernières notes en ancus. Exemple:

D. I. Adv. 4 ant.




D. IV. Adv. 4 ant.




SS. Trinit. 1 ant.




D. IV. Pent. ad Magn.




D. III. Adv. Introit.




Au contraire, lorsque dans le torculus la liquescence est purement musicale, il ne prend pas la forme ancus, sa dernière virga se termine seulement par la petite virgule que nous avons vue déjà dans la clinis liquescente. Ex.:

Grad. Ex Sion.



ordinaverunt

All. ℣. Lætatus sum.




Off. Reges Tharsis.




Grad. Sciant gentes.




L'ancus est donc bien une liquescence plutôt littéraire que musicale, propre aux neumes qui se chantent sur une syllabe liquescente. L'ancus, en effet, je l'ai pu vérifier pour des centaines de cas, remplace toujours une clinis, lorsque celle-ci vient sur une syllabe liquescente ou une diphtongue; la liquescence est alors commandée par le texte, elle n'est pas proprement musicale.

### Article VIII. *Porrectus liquescent.*

C'est toujours la dernière virga qui devient liquescente, lorsque le porrectus est placé sur une syllabe liquescente. Deux ou trois exemples suffiront à le montrer:

Comm. *Exiit sermo.*




Off. *Anima nostra.*




Grad. *Timebunt gentes.*



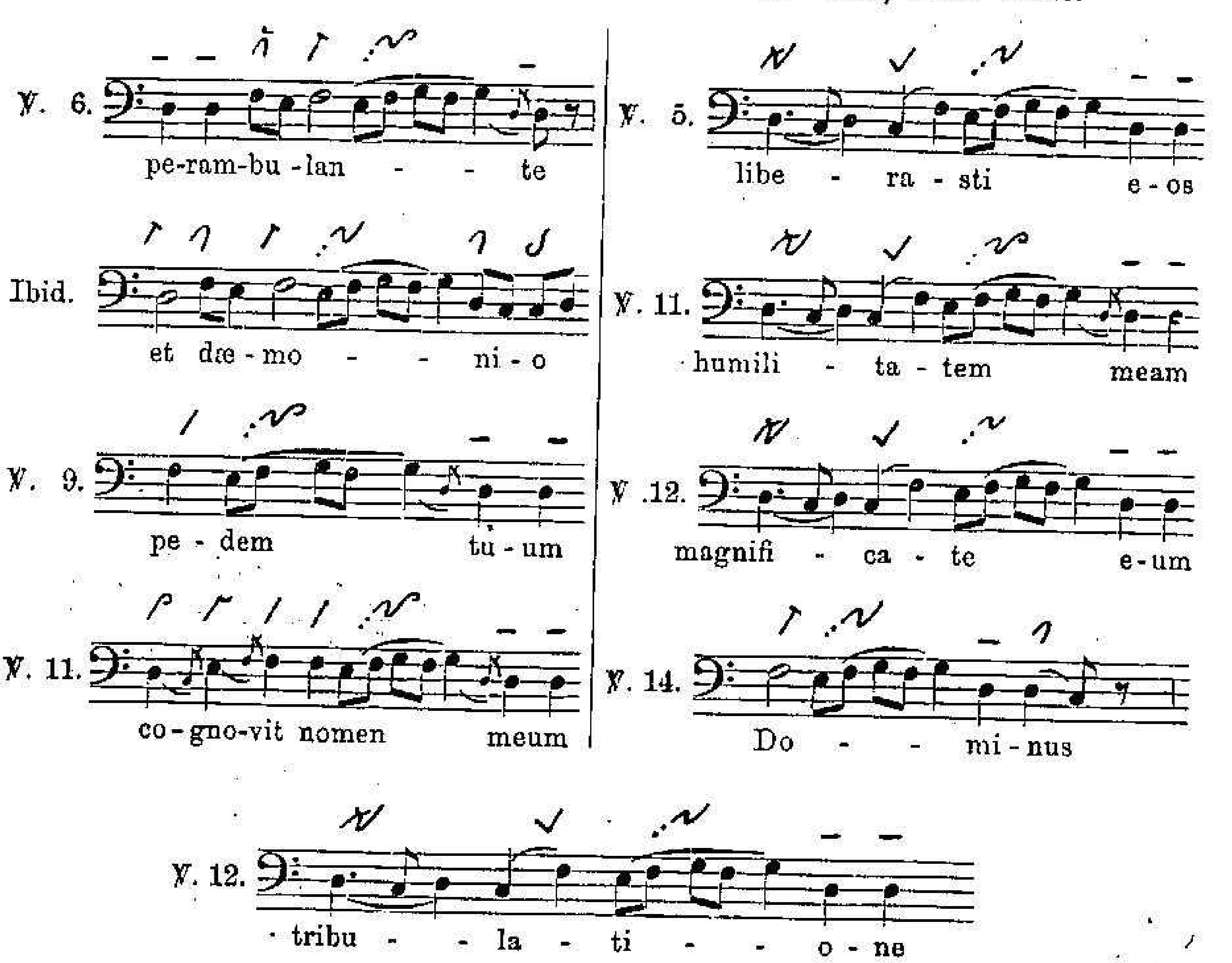

### Article IX.

En résumé donc, les notes liquescentes, pour le plus grand nombre des cas du moins, avaient leur raison d'être dans le texte et dans la manière de prononcer les mots latins. On devait entendre distinctement chaque lettre,

voyelles et consonnes; on était amené dès lors à leur donner à toutes, dans la parole et dans le chant, ou un son plein ou un son semivocal qui produisait la liquescence. Aussi les mêmes neumes dans les mêmes mélodies sont-elles tantôt pleines et tantôt avec liquescence, suivant les syllabes sur lesquelles elles sont placées.

Prenons, par exemple, les deux Traits *Qui habitat*, du 1er dimanche de Carême, et *Deus, Deus, meus*, du Dimanche des Rameaux, dont la mélodie est semblable et compte de nombreux versets. Nous y trouvers neuf fois répétée la même phrase mélodique sur des textes différents et, dans cette phrase, un *porrectus præpunctis* est 4 fois liquescent, 5 fois il ne l'est pas. Or, la liquescence neumatique est toujours commandée par une syllabe liquescente du texte; où cette syllabe fait défaut, le porrectus est à finale pleine.

Tr. *Qui habitat.* Tr. *Deus, Deus meus.*




Or, pour le latin comme pour nos langues modernes, notre prononciation s'est beaucoup modifiée: les consonnes à la fin des syllabes ne se font plus entendre avec la même force et, si elles doivent toujours être prononcées, c'est de façon plus douce, plus insensible, en évitant surtout cette intercalation d'*e* muets que les anciens paraissent avoir pratiquée avec une sorte d'exagération.

Dès lors, le plus grand nombre de ces liquescences n'ont plus besoin d'être notées; elles se font naturellement aussi bien dans le chant que dans

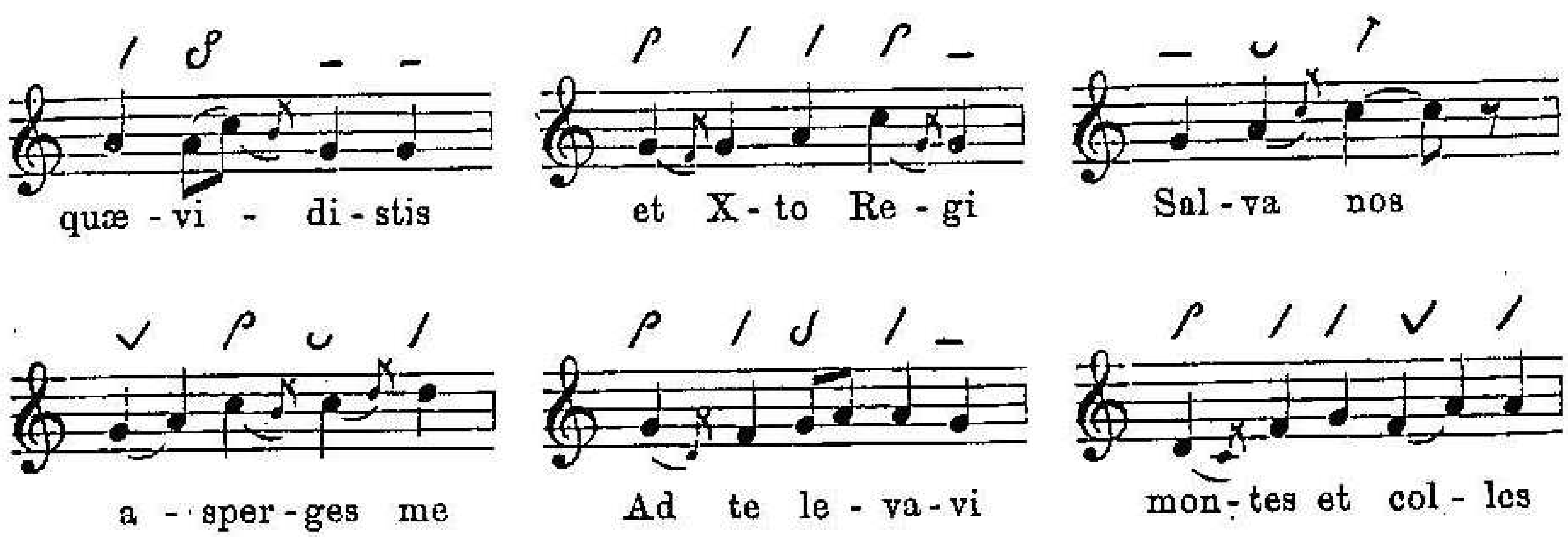
le discours, d'une manière plus ou moins perceptible, suivant le génie des peuples qui parlent ou chantent le latin. Et c'est pourquoi aussi, dans aucune langue moderne, nous n'avons coutume de noter en musique les liquescences réclamées par le texte: les exigences de la prononciation y suffisent.

La suppression de ces petites notes superflues simplifierait déjà beaucoup la notation des mélodies grégoriennes. Presque tous les ancus disparaîtraient, puisqu'ils n'existent guère que pour le texte; et des autres liquescences on ne conserverait que celles qui ont un caractère musical, qui sont réellement des ports de voix mélodiques.

On les reconnaît à deux signes: 1° ou bien elles ne sont nullement exigées par la syllabe sur laquelle elles se trouvent — 2° ou bien elles portent la voix sur un degré qui n'est pas celui de la note suivante.

On a ci-dessus plusieurs exemples des premières; quant aux secondes, qu'elles se trouvent sur des syllabes liquescentes ou non, peu importe: elles se distinguent des liquescences simplement littéraires qui placent d'ordinaire la consonne semivocale sur le même degré de la voix que la consonne suivante.

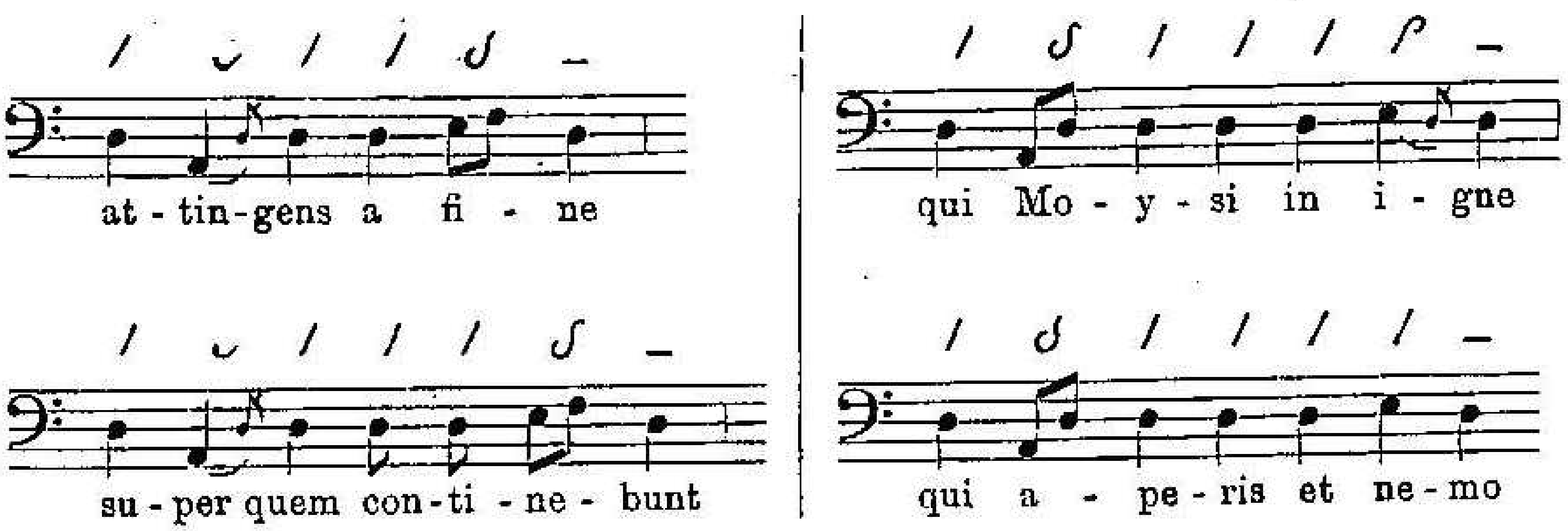
On écrira donc avec liquescence dans les cas ci-après:

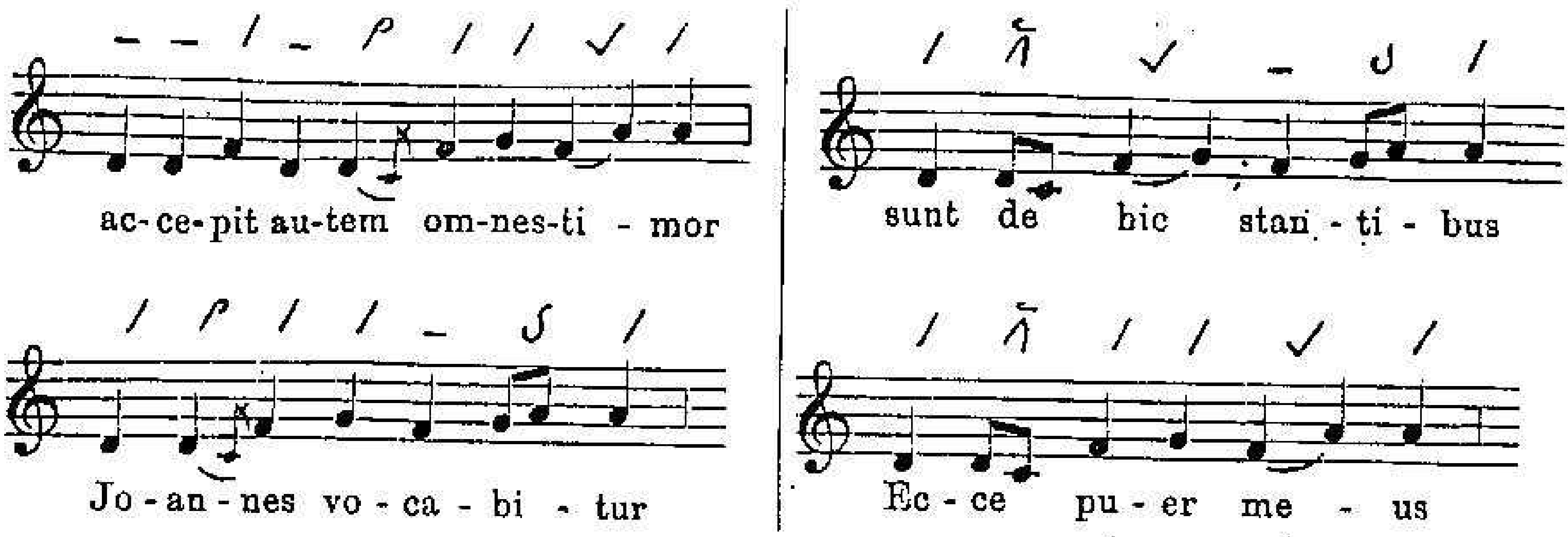



et dans tous les cas semblables.

Mais les exemples de la 1[re] catégorie ne sont pas fréquents; presque partout sur les syllabes non liquescentes la petite note est ou supprimée ou convertie en note pleine, c.-à.-d. qu'on a une clinis brève au lieu d'un céphalicus et un podatus bref en place d'un épiphonus. Exemples:

*Epiphonus-Céphalicus.* *Podatus-Clinis brefs.*






Il y a ainsi, dans les mélodies, nombre de clinis et de podatus qui sont mis en réalité pour des céphalicus et des épiphonus, de sorte que le chanteur peut faire l'un ou l'autre à son gré, sans détriment pour la mélodie quelquefois même avec avantage, comme le dit Gui d'Arezzo pour la pratique inverse.

Dans les exemples ci-dessus, outre le changement du premier épiphonus ou du premier céphalicus en podatus et en clinis, on remarquera encore de quelle manière, sont notés les mots *fine*, *igne*, *continebunt* et *nemo*: sur *igne* un céphalicus, la syllabe étant liquescente; sur *nemo* une virga simple, il n'y a pas de liquescence; sur *fine* et sur *nebunt*, où il n'y a pas non plus de liquescence, c'est un podatus bref qui remplace soit une virga, soit un céphalicus ou un épiphonus.

Le 3e et le 4e exemples offrent une autre particularité: *timor* et *meus* sont deux mots paroxytons, l'accent est sur la première syllabe; *vocabitur* et *stantibus* sont proparoxytons, l'accent est sur l'antépénultième. Or, dans les deux premiers mots, la syllabe accentuée porte un podatus commun; dans les deux autres, la syllabe accentée ne reçoit qu'un trait ou virga jacens, et la syllabe brève qui suit, porte un podatus bref. Au point de vue du rythme, il y a équivalence: le podatus commun égale en durée la virga et le podatus bref réunis.

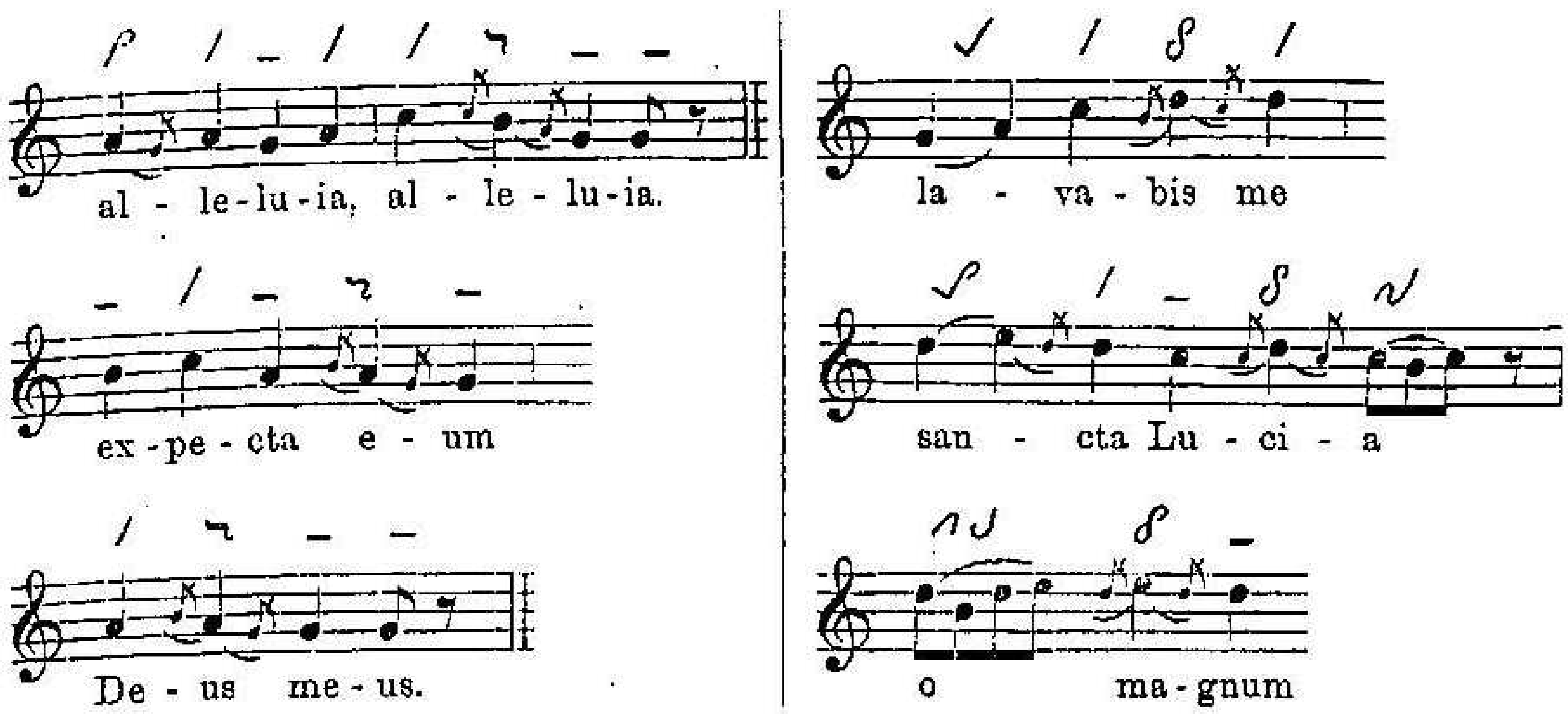
Les deux sortes de podatus sont donc ici rythmiquement déterminés, quant à la valeur de leurs notes: l'un, le podatus carré, est commun c.-à.-d. composé de deux notes communes ou moyennes; l'autre, le podatus arrondi, est bref, composé de deux notes brèves, égales en durée au trait ou à la virga commune.

## Article X. *Oriscus* et *pinnosa.*

Toutes les neumes précédentes sont à une seule liquescence; mais il en est deux autres qui paraissent contenir une double liquescence, au commencement et à la fin. Ce sont l'*oriscus* et la *pinnosa.*

Elles sont en quelque sorte le pendant l'une de l'autre, formées toutes les deux d'une virga (ou trait) centrale et de deux petites notes d'agrément, l'une pareille à une appoggiature, l'autre simple liquescence ajoutée à la virga. Elles diffèrent cependant en ceci: dans l'oriscus, l'appoggiature est une petite note supérieure, tandis qu'elle est inférieure dans la pinnosa. Voici des exemples:

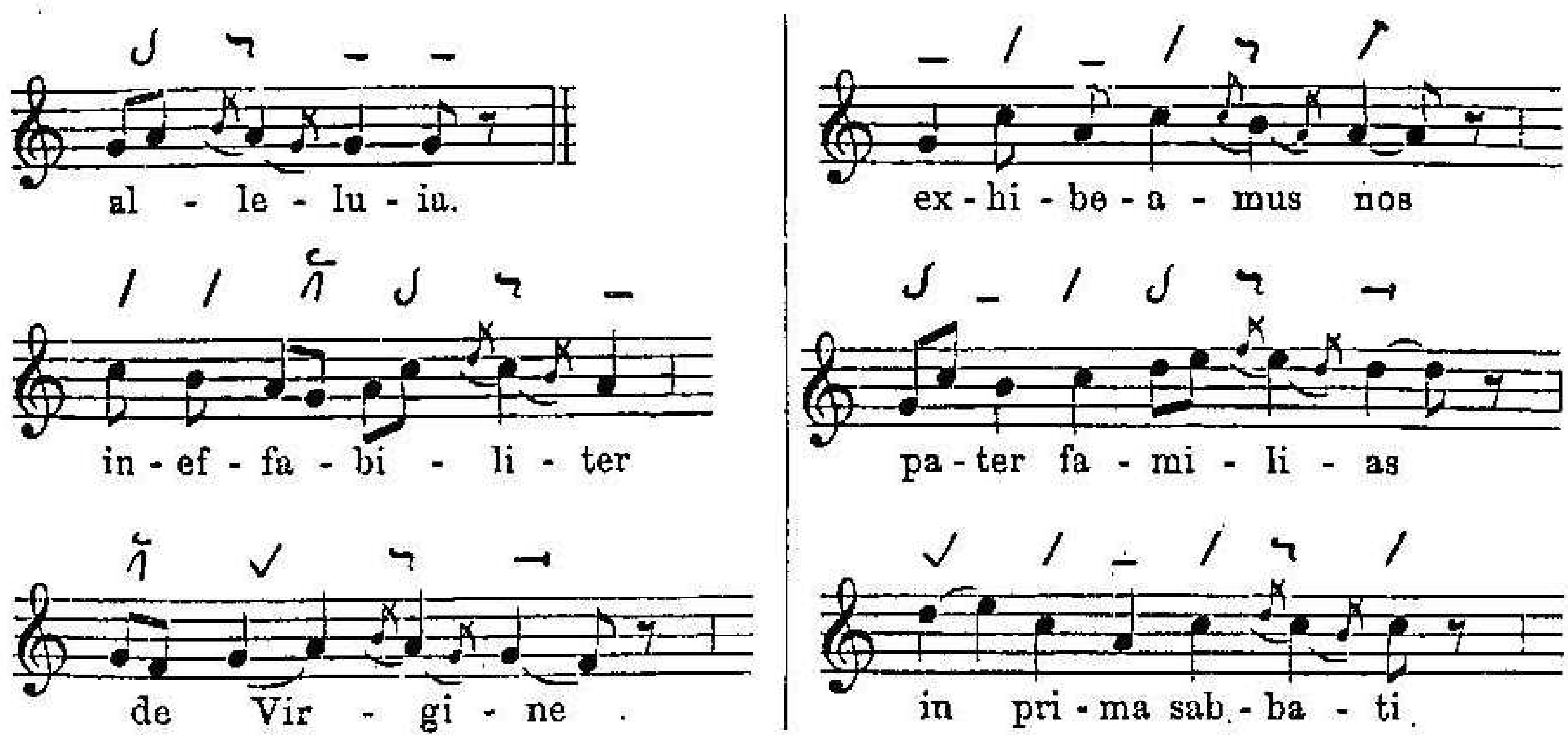
*Oriscus.* *Pinnosa.*




L'oriscus produit l'effet d'un climacus et la pinnosa celui d'un torculus, dans lesquels la 2e note est accentuée et forte, tandis que la 1re et la dernière sont faibles et doivent être coulées très légèrement.

D. Mocquereau dans son dernier ouvrage ne parle pas de la *pinnosa.* Elle est cependant comptée au nombre des neumes dans le tableau qu'a publié Gerbert (*de cantu et mus. sac.* Tab. X. N° 2), et la figure qui lui est donnée est exactement celle des manuscrits de St Gall. Comme appoggiature, d'ailleurs, elle répond, ai-je dit, à l'oriscus, mais en sens inverse.

Par contre, D. Mocquereau s'étend assez longuement sur l'*oriscus*; mais l'explication qu'il en donne ne me semble guère intelligible et elle ne vise qu'un seul cas, celui où l'oriscus est finale de groupe. Or, s'il est vrai que l'oriscus vient souvent en composition avec d'autres neumes, il n'est pas rare non plus qu'il soit employé seul, comme le trait dont il est un ornement. En ce cas, il est placé non seulement sur le même degré que la note précédente, ou sur le degré immédiatement supérieur, comme le dit D. Mocquereau, mais tout aussi bien sur un degré inférieur. On en voit un exemple ci-dessus; en voici d'autres qui montreront clairement cet emploi de l'oriscus à l'état isolé et pour lui-même:



Il n'est donc pas exact que l'oriscus sort: a) «une note élevée, finale de groupe . . . et, en général, plus élevée que les deux notes qui l'avoisinent immédiatement, avant et après». L'oriscus peut être placé soit au-dessus de la note précédente, soit sur le même degré, soit à un degré inférieur — b) «une note légère de transition, intimement liée au groupe précédent; plus exactement, l'oriscus fait partie intégrante du groupe qui le précède». Note *légère*; peut être, mais pas plus que toute autre neume, que la virga ou le trait, tout dépend de la place qu'elle occupe et du rôle qu'elle joue. — Note *de transition*; sans doute, puisqu'elle est note liquescente, tout comme le céphalicus et l'épiphonus. On ne s'arrête pas, en effet, sur une liquescence, dont le propre est de lier une note à la note suivante. — Quant à faire partie intégrante du groupe précédent, c'est vrai de l'oriscus en composition avec quelque autre neume, clinis, torculus, climacus, etc. . . ; mais il a aussi son existence propre et il ne demande pas nécessairement à faire partie d'un groupe neumatique. L'explication de D. Mocquereau laisse donc beaucoup à désirer; elle n'est pas conforme aux faits et les manuscrits lui donnent tort.

Mais où pourrons-nous trouver une explication qui fasse mieux comprendre la vraie nature de l'oriscus? Tous les tableaux des neumes le mentionnent, mais aucun auteur ne nous dit quelle sorte d'ornement il représente. Pour en savoir quelque chose, essayons de recourir: 1° à son origine et à sa dérivation; 2° à ses équivalences dans les manuscrits; 3° à sa configuration graphique.

I. *Origine et dérivation.* «L'étymologie de ce mot (*oriscus*) n'a certes rien de latin; elle vient, sans aucun doute, du verbe grec ὡραΐζω, orner, embellir, d'où ὡρίσκος, petit ornement. Ce signe et le caractère homologue de la séméiographie constantinopolitaine représentent, en effet, un léger motif d'ornement, une minuscule volute vermiculée. Le signe originel correspondant de l'écriture musicale ekphonétique est l'*hypocrisis*; le caractère homologue de la notation russe est appelé *smitza*, petit serpent; celui de la notation damascénienne est l'*hyporrhoe* ou *skolex*, ver; celui de la notation arménienne est le *verquach*, neume dont la signification reste encore inconnue» [1]).

L'oriscus est donc un caractère musical commun à toutes les liturgies chrétiennes et dans toutes, avec une forme à peu près semblable, il a la même signification, celle d'un petit ornement vocal vermiculé. Le nom qu'on lui a donné parfois de *ver* ou de *petit serpent* (skolex, smitza) vient sans doute de sa configuration assez analogue à celle d'un ver ou d'un serpent qui se tord. Celui d'*oriscus* indique sa nature et son rôle en musique: c'est un ornement assez léger. Enfin, sous le nom d'*hyporrhoe* (son coulant), il représente dans la notation grecque deux sons descendants par degrés conjoints et, dans le chant, l'hyporrhoe ne reçoit pas de syllabes; il fait partie de mélismes purs, sauf quelques exceptions.

Nous pouvons déjà déduire de ce qui précède:

1° Que l'oriscus n'est pas une note simple; c'est un ornement vocal et, comme tel, il renferme nécessairement plusieurs notes, au moins deux, comme l'hyporrhoe, et très légères.

2° Ces notes ne sont pas montantes, mais descendantes et par degrés conjoints, exceptions à part.

---

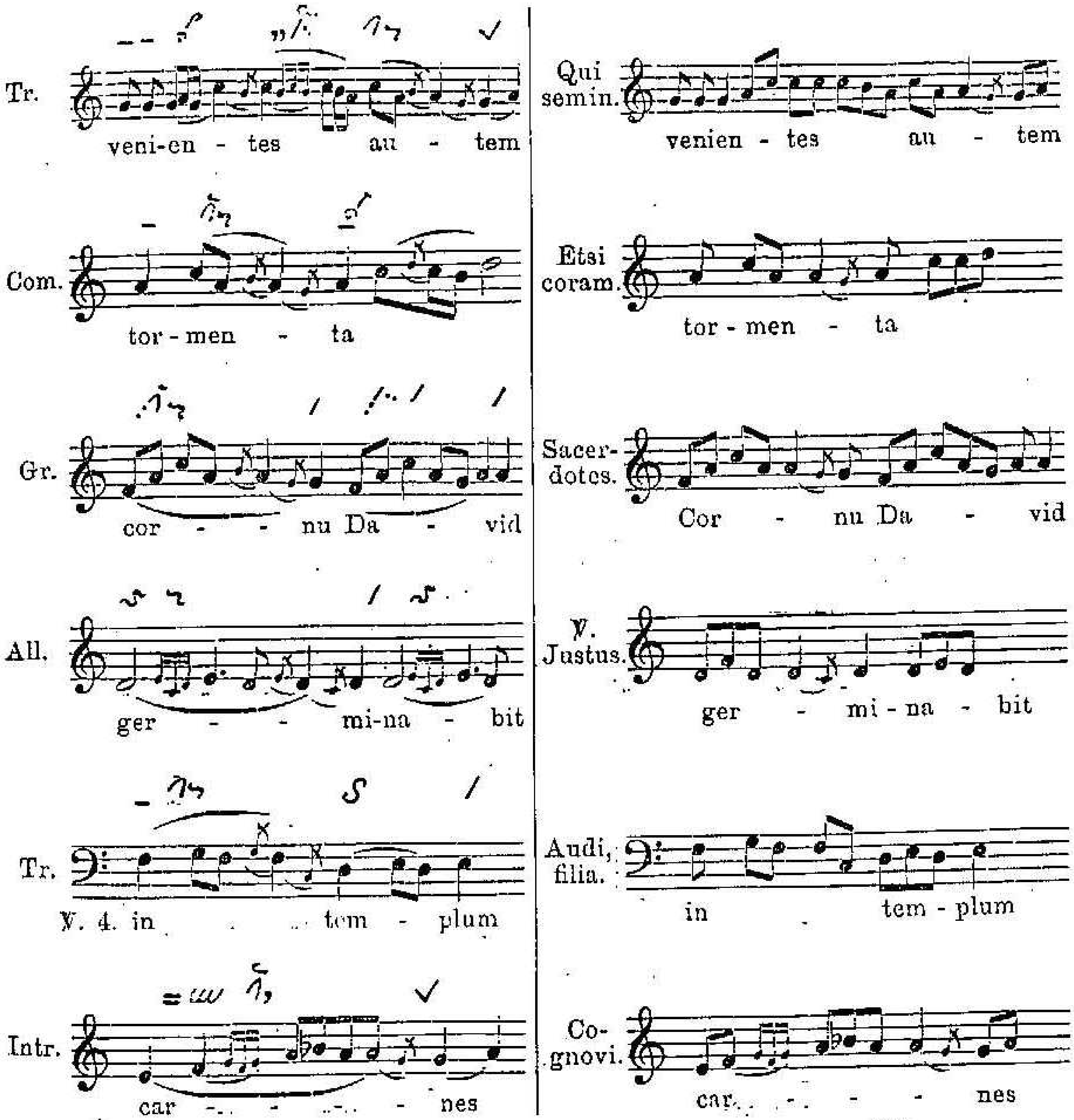
1) *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Eglise latine,* par le P. J. Thibaut, O. S. A. ch. IV. p. 75. Paris, A. Picard, 1907.

3° Il s'emploie, sinon exclusivement, du moins le plus souvent, dans les mélismes où il est adjoint à d'autres neumes et forme groupe avec elles. Mais poursuivons:

II. *Equivalences dans les manuscrits.* Ce n'est pas dans les manuscrits notés sur lignes au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècle qu'il faut chercher la traduction exacte des neumes ornées; on sait que, dans cette notation simplifiée, rythme et ornements du chant ont à peu près complètement disparu. L'apostropha, par ex., la distropha, la tristropha et l'oriscus sont réduits à des notes simples, sans aucun signe de liquescence.

Ça et là pourtant on en retrouve des vestiges qui attestent la nature première de ces neumes. Ainsi, dans l'édition vaticane qui reproduit ces manuscrits, pour le seul *Commune Sanctorum*, j'ai pu noter les exemples suivants, assez caractéristiques:

Mscr. de St Gall. — Edition Vaticane.



On remarquera surtout le 5e exemple, où l'oriscus est traduit par une clinis, deux sons pleins. Evidemment, dans ce cas, la liquescence de l'oriscus était trop notable, pour qu'on pût se dispenser de la faire entendre; on l'a donc remplacée par une note pleine, ce qui arrive souvent, nous l'avons vu, pour le céphalicus et l'épiphonus. Mais c'est un indice assez clair, que l'oriscus n'était pas une note simple, l'équivalent du trait ou de la virga. Quel besoin aurait-on eu dans ce cas d'inventer un signe nouveau pour dire la même chose?

Le 6e exemple est celui d'une *apostropha*, finale de groupe, qui elle aussi par un bonheur rare a conservé sa liquescence dans la notation vaticane; elle n'est pas la seule, assurément; en cherchant bien on en trouverait d'autres.

Les manuscrits notés sur lignes ne sont donc pas absolument muets sur la vraie signification de l'oriscus; ils témoignent au contraire, que l'oriscus était bien une neume liquescente; qu'il se distinguait de l'apostropha par sa valeur rythmique, l'apostropha étant un point, note brève, et l'oriscus un trait, note commune; qu'entre l'oriscus et le céphalicus, virgas liquescentes tous les deux, la différence consistait sans doute dans quelque autre propriété de l'oriscus qui ne se trouvait point dans le céphalicus. Nous verrons tout à l'heure quelle peut être cette propriété.

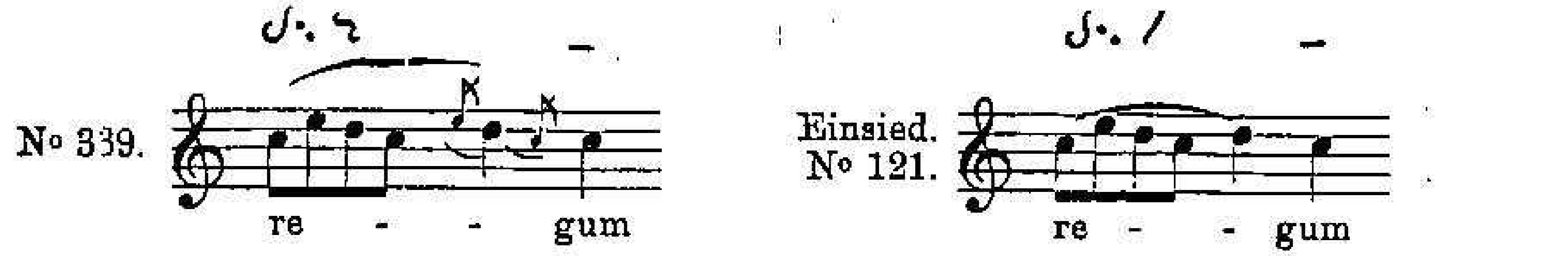
Mais où nous pourrions étudier mieux encore les équivalences neumatiques de l'oriscus, c'est dans les manuscrits neumés antérieurs au XIIe siècle. Les manuscrits romaniens, par exemple, bien qu'appartenant à la même école, ne laissent pas que de renfermer des variantes assez nombreuses, suivant l'époque et le lieu où ils ont été écrits. Or, ces variantes sont parfois de bons et sûrs indices pour fixer la signification de telles et telles neumes, non en les identifiant les unes avec les autres, ce qui n'est pas rationnel, mais en révélant certaines ressemblances qu'elles ont entre elles et qui permettent de les employer quelquefois les unes pour les autres.

C'est ainsi que l'oriscus de certains manuscrits est en bien des cas remplacé dans d'autres soit par une simple virga, soit par un cephalicus. En voici quelques exemples:

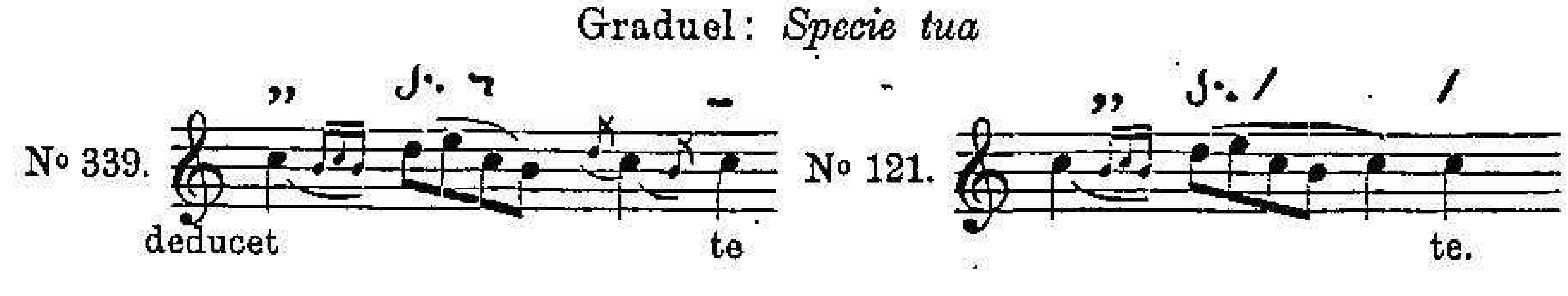
Trait: *Qui habitat.* ℣. 13.




Introit: *Loquebar*




Graduel: *Specie tua*



Trope: *Cunctipotens dominator*

St Gall. No 378.




Trope.




Ed. Vatic.




Même trope:

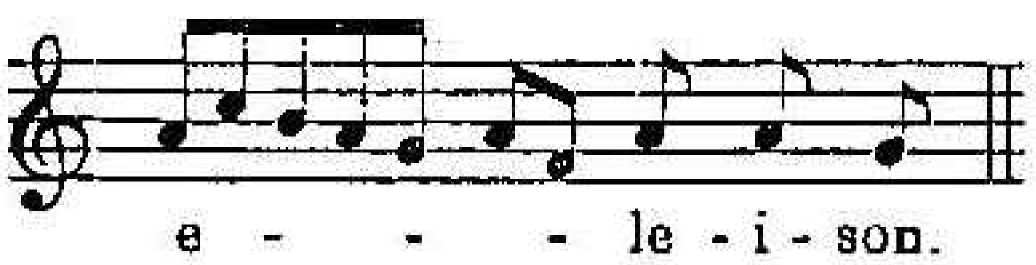
St Gall. No 378.




Trope.




Edit. Vaticane.




La virga, le céphalicus et l'oriscus pouvaient donc s'échanger et être mis l'un pour l'autre, non pas, ai-je dit, que ces trois neumes fussent absolument semblables, chacune avait ses particularités, mais parce que les ornements et surtout les liquescences étant souvant omises dans le chant, ce dont témoignent les divers manuscrits, il importait assez peu que tel passage des mélodies fût rendu par une simple virga, ou par un céphalicus ou par un oriscus.

Toujours est-il qu'entre le céphalicus et l'oriscus il doit y avoir assez de ressemblance pour qu'ils puissent se substituer l'un à l'autre; et cette ressemblance ne peut être que dans la liquescence qui les termine tous les deux.

III. *Configuration neumatique.* La plupart des neumes d'ornement usitées dans la notation latine ont bien leur origine et leurs analogues dans la musique orientale et la notation constantinopolitaine, mais leur forme a été quelque peu modifiée dans le but, ce semble, de figurer mieux à la vue les mouvements de la voix dans le chant. Cela est visible dans le signe de la liquescence, petite virgule ajoutée à un son plein pour marquer, selon l'expression de Gui d'Arezzo, qu'il s'écoule en quelque sorte dans le son suivant et qu'il paraît ne pas finir, — visible également dans le signe des *sons roulés* — notæ volubiles — le quilisma, le pes volubilis, le franculus,

le pressus, etc. . . , qui tous sont représentés par une ligne ondulée, image assez exacte de la voix alternativement montante et descendante dans ces divers ornements.

Il est donc permis, il est même tout naturel que nous cherchions dans la figure des neumes d'ornement leur composition, leur signification vocale et la manière de les exécuter. Car, dans la notation neumatique, dans celle de St Gall en particulier, chaque signe a sa raison d'être, il a une signification propre et sa forme est en rapport avec cette signification.

Cela étant, nous voyons que l'oriscus est composé de trois parties: une partie *initiale* qui a la forme d'un petit crochet ou d'une virgule renversée; une partie *centrale*, que est un trait ou *virga jacens*; une partie *terminale*, virgule plus ou moins allongée.

Or, dans la notation romanienne, la virgule est le signe des liquescences; le céphalicus et l'épiphonus le prouvent. On a donc le droit de conclure que l'oriscus, outre le son plein représenté par le trait dans sa partie centrale, contient encore deux liquescences, l'une dans sa partie initiale, l'autre dans sa partie terminale.

C'est-à-dire que l'oriscus est, dans la musique grégorienne, un son avec appoggiature supérieure et port de voix inférieur. Ainsi composé, il se distingue de toutes les autres notes liquescentes: de l'apostropha, du céphalicus, de l'épiphonus et de la pinnosa, des uns par sa double liquescence, et de la dernière par son appoggiature initiale, qui est supérieure dans l'oriscus et inférieure dans la pinnosa. Et l'on ne peut disconvenir que l'adjonction au trait simple de ces deux petites notes légères, l'une appoggiature, l'autre port de voix, ne constitue en réalité un petit ornement. Ainsi se trouve vérifié le nom d'*oriscus* — ὡρίσκος, petit ornement — qui lui a été donné et qu'il porte dans tous les tableaux des neumes latines.

---

## Chapitre II.

### Notæ repercussæ.

On appelle *notæ repercussæ* deux ou trois notes qui se suivent sur un même degré de la gamme et appartiennent à une même syllabe musicale ou, du moins à une même neume. Elles sont dites *répercutées*, parce qu'en effet chaque note doit être émise, frappée séparément et non pas s'unir aux autres pour ne former ensemble qu'un son unique et prolongé: ce sont bien deux ou trois notes distinctes, ce n'est pas une seule note longue, égale en durée à deux ou trois brèves.

Tous les auteurs anciens sont d'accord pour définir ainsi les notes répercutées; on peut lire dans l'ouvrage de D. Mocquereau (Le Nombre mus. grég. IIe p. ch. IX. page 336) comment ils s'expriment à cet égard. Aurélien de Réomé surtout est d'une clarté irréfutable et suffirait lui seul à trancher la question, si les autres laissaient encore quelque doute sur ce point.

De tous les ornements usités dans le chant grégorien, la répercussion est peut-être le plus fréquent, et, bien loin de disparaître avec le temps et la décadence, il s'est multiplié au contraire dans les compositions plus récentes. Il se pratique de plusieurs manières différentes: par les notes strophiques, par les doubles et triples virgas, par la rencontre de deux notes, quelles qu'elles soient, sur un même degré et dans une même neume. Tâchons d'expliquer ces différents cas de répercussion.

Article I. *Notes strophiques.*

Ce sont, avons-nous dit en parlant de l'apostropha, des notes liquescentes brèves, comme le point dont elles forment l'ornement. On les trouve assez souvent employées seules *(apostropha)*, mais plus souvent encore associées deux ou trois ensemble, sur le même degré ou sur des degrés divers, et composant une syllabe musicale. De là leur nom de *distropha* et de *tristropha*. Voici des exemples de l'emploi qui en est fait dans les mélodies grégoriennes.

Grad. *Universi* ℣.




Off. *Ad te, Dne, levavi.*




Off. *Deus, tu convertens.*




Grad. *Qui sedes.* ℣.



Grad. *Prope est Dnus.*




Intr. *Dnus dixit.*




Grad. *Tu es Deus.*



Off. *Terra tremuit.*




Par où l'on voit l'extrême diversité que les Anciens savaient mettre dans l'emploi des notes strophiques répercutées, et les exemples pourraient en être multipliés. On observera en particulier le 4[e] et le 8[e] exemples et les modifications que les notes strophiques y subissent.

Dans le 4[e], les deux distrophas ont leur 2[e] note liquescente barrée; pourquoi? Pour neutraliser, ce semble, le signe de la liquescence et faire de cette note une note pleine. La 1[re] brève est donc seule liquescente, la 2[e] ne l'est pas et la neume doit être détachée de la neume suivante, comme formant un mot musical distinct.

Dans le 8[e], la 3[e] note de la tristropha prolonge le signe de sa liquescence, pour marquer que la petite note ne se trouve pas sur le degré immédiatement inférieur, mais doit descendre jusqu'à la tierce; ce que font en effet les manuscrits notés sur lignes et l'édition vaticane, d'après eux.

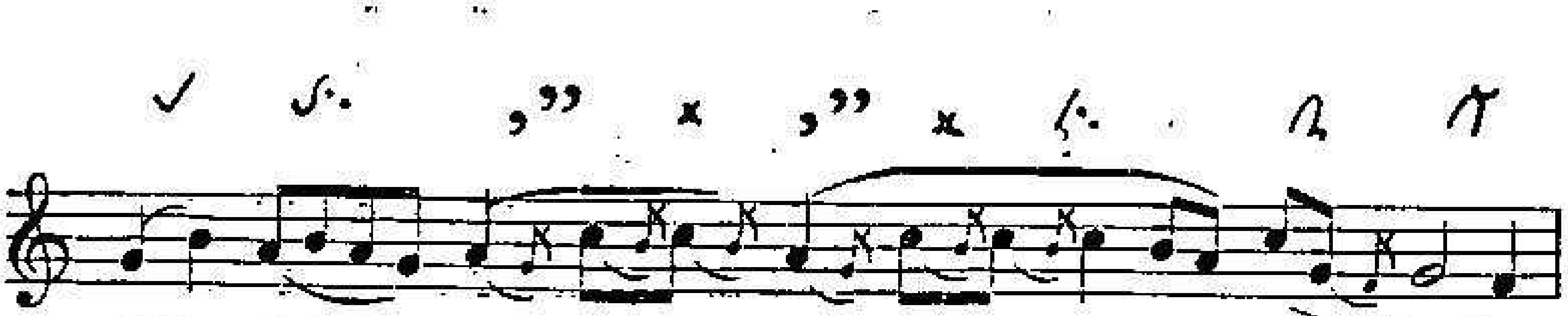
Les notes strophiques sont donc bien des notes liquescentes, du même genre que le céphalicus, l'épiphonus, l'oriscus, et, à moins d'indication contraire, comme dans le cas présent, elles font leur liquescence à la seconde inférieure.

Mais comment faut-il les exécuter? — Pour l'apostropha, il ne semble pas qu'il y ait difficulté: elle se compose avec les autres notes du groupe dont elle fait partie, comme fait la virga liquescente. Seulement, le céphalicus est une note commune ou longue, tandis que l'apostropha est une note brève.

La question est moins facile à résoudre pour ce qui regarde les distropha et les tristropha. Deux points seulement ne peuvent faire doute: ce sont des notes *brèves*, et elles sont *liquescentes*. La difficulté n'est pas précisément dans les distrophas, ni même dans les tristrophas isolées: deux notes brèves ou trois répercutées au moyen d'une petite note inférieure qui accompagne chacune d'elles, produisent une sorte de *trille* que des voix exercées peuvent exécuter sans peine. Ce sont là, sans doute, les *notæ procellares* de la musique figurée au moyen-âge.

Il n'en est pas tout à fait de même, quand les distrophas et les tristrophas, comme il arrive assez souvent, se répètent et se suivent sans discontinuité, ou qu'elles sont associées à une apostropha sur un degré différent. On en a quelques exemples ci-dessus; en voici d'autres non moins caractéristiques:

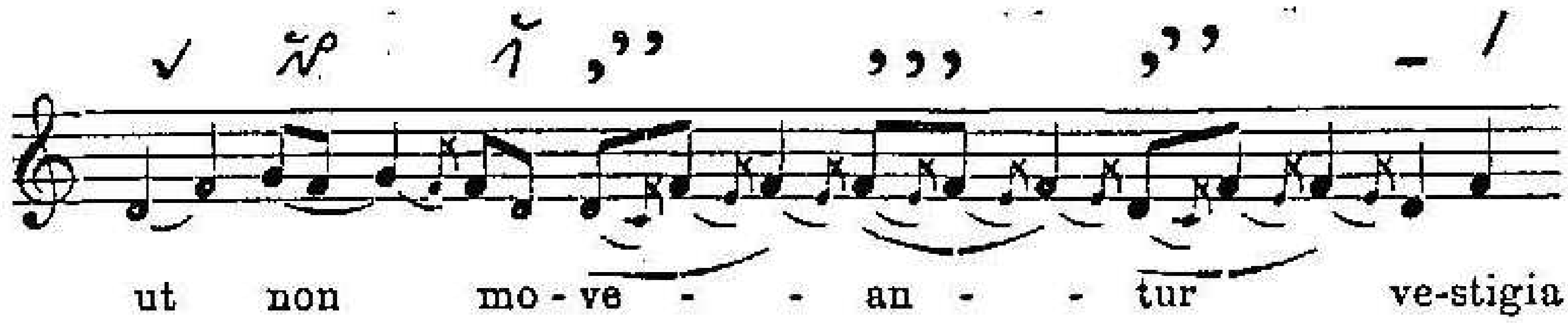
Gr. *Speciosus forma.*



Tr. *Audi, filia.* ℣. 2.




Off. *Perfice gressus.*




Gr. *Exurge, Dne.*



(neume final.)

Evidemment, des traits semblables ne pouvaient convenir qu'à des chanteurs habiles et bien exercés, comme on en trouverait peu de nos jours. Mais aussi, à moins d'être de véritables trilles bien cadencés, que pourraient être ces enfilades de notes brèves répercutées sur un même degré, et comment les convertir en notes unies, longues, qui n'auraient ni sens ni grâce?

Au point le vue pratique donc, notons tout d'abord que souvent, dans les manuscrits de St Gall, les notes strophiques, distrophas et tristrophas, surtout lorsque plusieurs sont réunies, portent la lettre *x* (expecta) qui indique un *rallentando* de la voix dans leur exécution; ce qu'aujourd'hui encore les chanteurs ont soin d'observer dans les trilles. Les tristrophas principalement ont besoin de ce ralentissement, et il semble que la meilleure manière de l'indiquer aux chanteurs est de convertir en céphalicus l'une des notes, tantôt la 1re et tantôt la 3e, suivant les cas. La forme strophique et alors conservée et l'exécution devient plus facile, voire plus agréable. On en peut juger par les exemples précédents, qui sont écrits de cette manière.

Quoi qu'il en soit, il est évident que des mélodies de ce genre ne peuvent ni être dépouillées de leurs ornements — car que seraient-elles sans leur parure? — ni être exécutées par d'autres que par des chanteurs habiles, solistes, ou schola beaucoup plus qu'ordinaire. Aussi bien ont-elles été composées uniquement pour eux, et eux seuls les exécutaient à l'ambon.

Il est, d'ailleurs, un moyen de concilier peut-être et les exigences de la composition mélodique et l'impossibilité pour un chœur, même très habile, d'exécuter convenablement les notes strophiques: les trilles et autres ornements, dans les parties chantées par la schola, seraient réservées à un ou deux tout au plus des meilleurs chanteurs, et les autres ne chanteraient que les notes simples, sans leurs ornements. Ainsi, dans une batterie de tambours, tous battent le même rythme, mais parfois le chef seul y ajoute les ornements, c.-a.-d. certains roulements et certains coups, qui varient et agrémentent l'exécution générale.

### Article II. *Bivirga, trivirga.*

Les manuscrits de S[t] Gall nous font connaître une espèce de notes répercutées, différentes des distrophas et tristrophas, quoique composées comme elles de deux et de trois notes sur le même degré: ce sont les *bivirgæ* et les *trivirgæ*, dont le tableau neumatique d'Ottenburg[1]) est seul à faire mention.

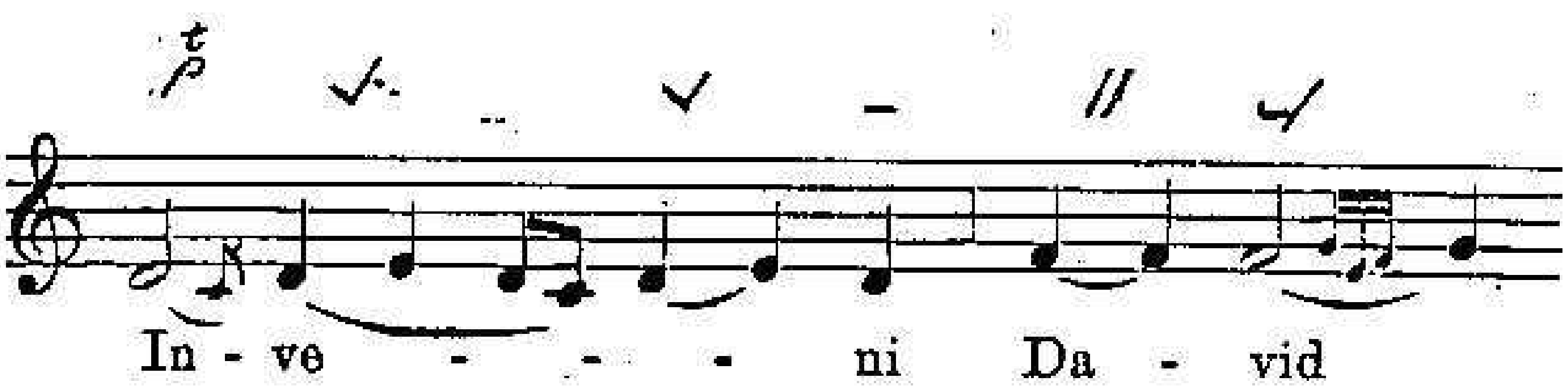
Les manuscrits postérieurs au XII[e] siècle et l'édition vaticane d'après eux, ne font plus aucune distinction entre ces deux sortes de notes répercutées, et, à les lire, il semble qu'il n'y ait dans le chant grégorien que des notes strophiques. C'est une erreur, car les *bivirgæ* et les *trivirgæ* sont, dans les plus anciens manuscrits, tout à la fois fréquentes et parfaitement distinctes de distrophas et tristrophas.

Celles-ci, nous l'avons vu, sont des points liquescents réunis dans une même neume par deux et par trois; les autres sont de simples virgas non liquescentes, mais unies deux à deux ou trois à trois dans une même syllabe musicale. Au point de vue rythmique, ces virgas peuvent être communes ou longues, suivant qu'elles portent ou ne portent pas l'épisème, signe de l'allongement; on trouve des unes et des autres dans les mélodies, et parfois même longues et communes sont mélangées dans une même neume. Les exemples suivants feront connaître, de quelle manière on les employait dans les mélodies grégoriennes.

Int. *Statuit ei.*



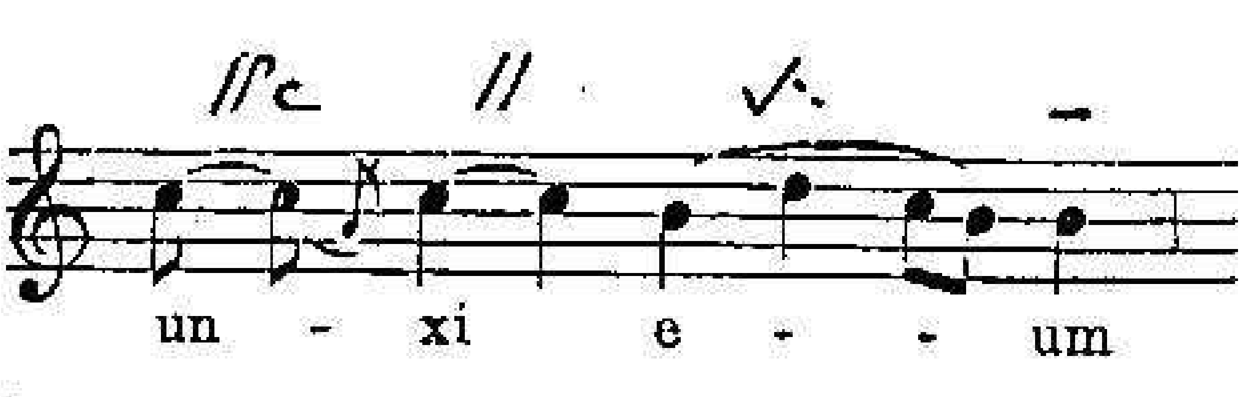

Gr. *Inveni David.*




All. ℣. *Tu es sacerdos.*

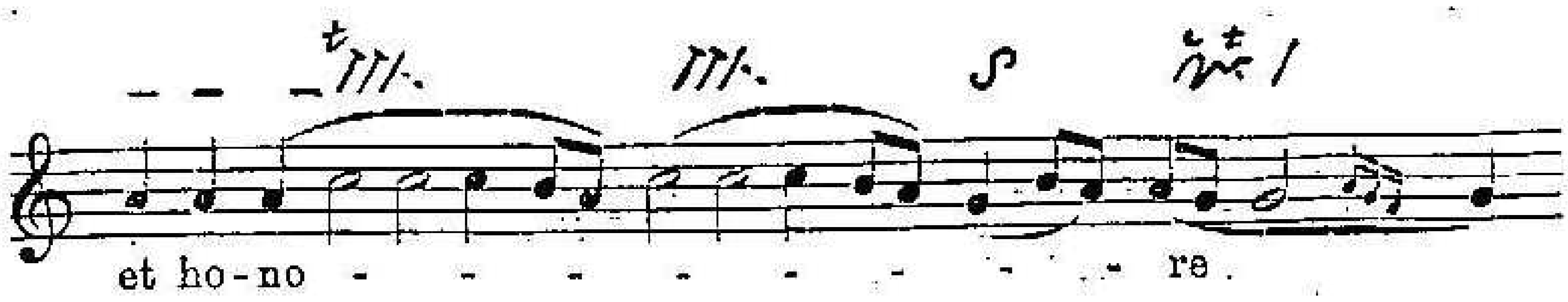



Off. *Inveni David.*




1) Publié par le P. Lambillotte à la suite du fac-simile du mscr. N° 359 de S[t]-Gall.

Off. *Gloria.*




Off. *Dñe Deus.*




On trouve même des exemples où les deux genres d'ornement, *bivirgæ* et *distrophæ* sont réunis et se suivent l'un l'autre:

Int. *Ad te levavi.*




Off. *Ad te, Dñe.*




Off. *Ave, Maria.*




Gr. *Sedĕrunt princes.*

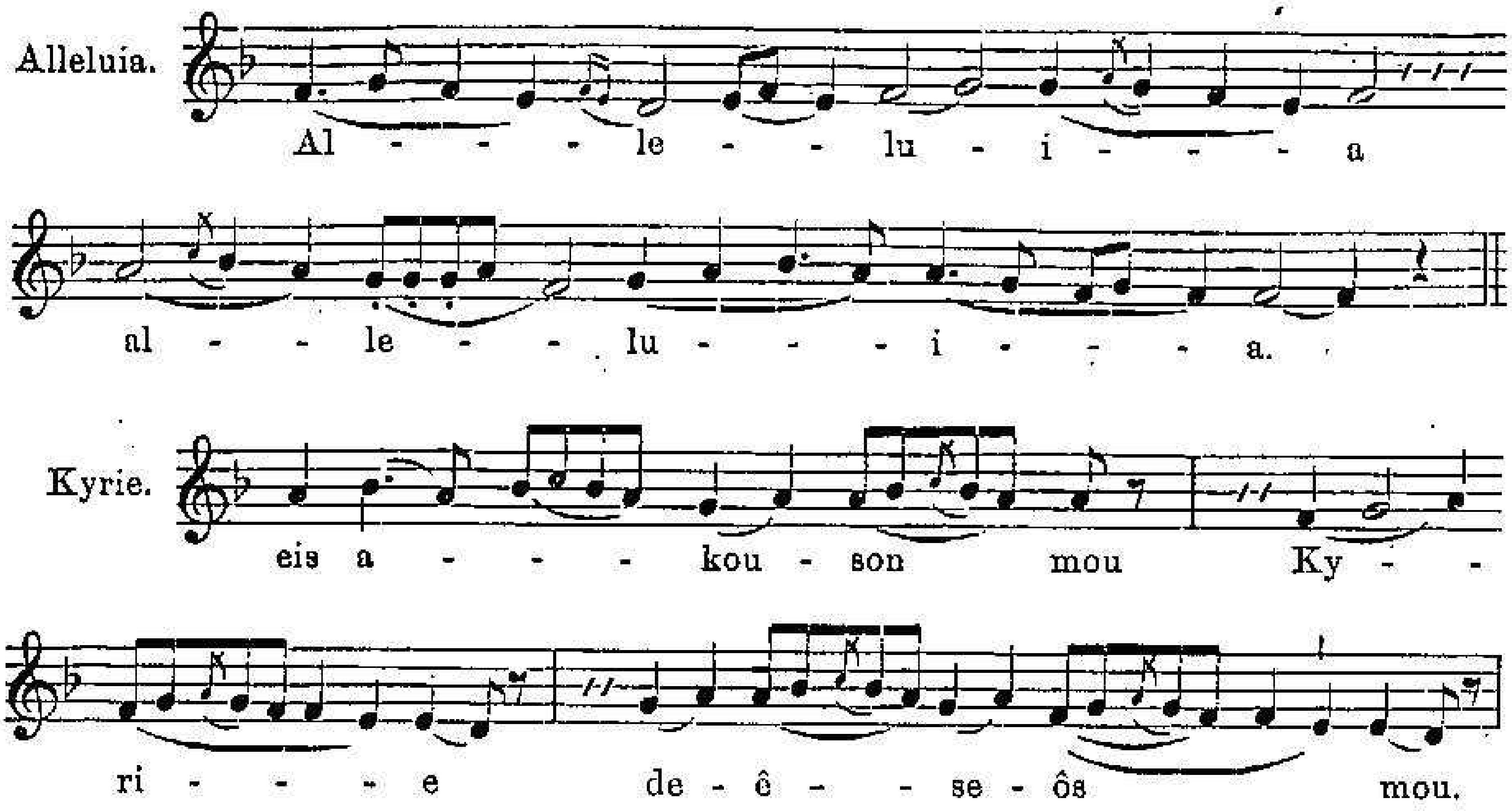



ce qui prouve bien la différence que l'on faisait entre eux. Il y a donc lieu de les distinguer également dans la restauration des mélodies grégoriennes. Mais quelle en était l'exécution?

Il n'est guère probable que chaque note fût simplement frappée l'une après l'autre, ce qui les eût disjointes et non pas unies dans une même émission de la voix. Il en serait résulté, d'ailleurs, comme une sorte de hoquet dans le chant, chose fort disgracieuse assurément. Un fait peut nous servir à éclaircir ce point.

Les notes répercutées existent dans la musique des Eglises orientales, dans la musique grecque en particulier, apparentée de très près avec la

musique grégorienne. Voici deux ou trois exemples empruntés aux *Etudes sur la musique ecclésiastique* des Grecs de M. Bourgault-Ducoudray:




Les Grecs ne rejettent donc pas les notes piquées ou simplement répercutées sur le même degré, et la même chose se pratique également dans les musiques arméniennes, géorgiennes et syriennes. Mais ils ont une autre manière de faire la répercussion, qui semble bien meilleure et qui peut être la nôtre. Entre les deux notes répercutées ils placent une petite note très légère, formée par un mouvement rapide de l'épiglotte, et qui leur sert à l'une et à l'autre de trait d'union.

Ne semble-t-il pas que ce soit là, en effet, le moyen le plus simple et le plus agréable de faire entendre, sans les disjoindre, deux sons placés sur un même degré de la voix? Par rapport à la 2e note répercutée, cette petite note intercalaire est comme une appoggiature légère qui se confond presque avec elle, en même temps qu'elle sert de port de voix à la 1re note, pour s'unir et se fondre avec la 2e, à la manière des liquescences [1]).

Les orientaux ont encore une autre façon de répercuter deux notes sur le même degré, lorsqu'elles se rencontrent sur des syllabes liquescentes: la 1re note reçoit la voyelle de la syllabe, la 2e fait entendre la consonne, comme si elle était accompagnée d'un e muet. De même, lorsque la syllabe commence, au contraire, par la consonne et finit par la voyelle, la 1re note reçoit la consonne et la voyelle se répercute sur la 2e. Exemples:

No 6.



It.



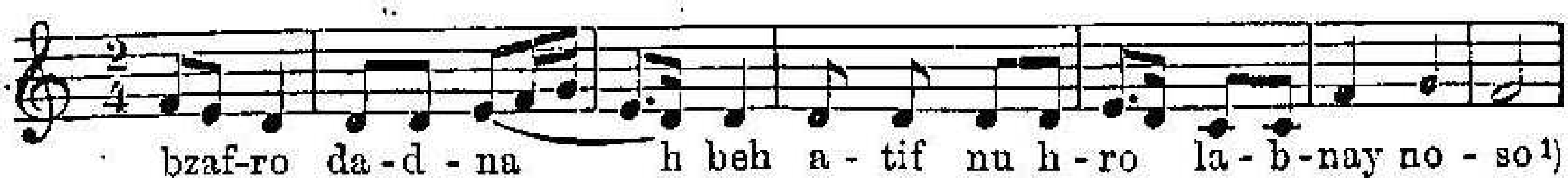
---

1) On pourrait encore marquer les différentes notes des bivirgæ et trivirgæ, non en les séparant par deux ou trois émissions de la voix, mais en renforçant un peu le son à chaque note avec decresc. après le renforcement, en tenant toujours le son. Ce n'est point désagréable et peut-être moins profane que les appoggiatures.

Nº 63.




Nº 294.



[1]

De ces trois manières de répercuter les notes, ni la première ni la dernière ne seraient assurément de notre goût; mais la deuxième n'a rien qui nous répugne, pourvu qu'elle soit convenablement pratiquée. Il est vrai qu'elle est une façon toute spéciale d'émettre un son, que l'écriture ne peut bien représenter et qu'il faut apprendre de ceux qui en ont le secret. Elle est, d'ailleurs, si naturelle que, même à la campagne, nombre de chanteurs l'exécutent sans peine, pour l'avoir seulement entendue.

La notation musicale moderne peut donc écrire cet ornement des notes répercutées, simples virgas ou neumes agglutinées, comme le font tous les manuscrits neumés sur lignes ou sans lignes, par la seule juxtaposition des notes sur le même degré. Tout chanteur apprendra la manière de les exécuter, sans qu'il soit besoin ensuite d'aucun signe particulier pour l'en faire souvenir.

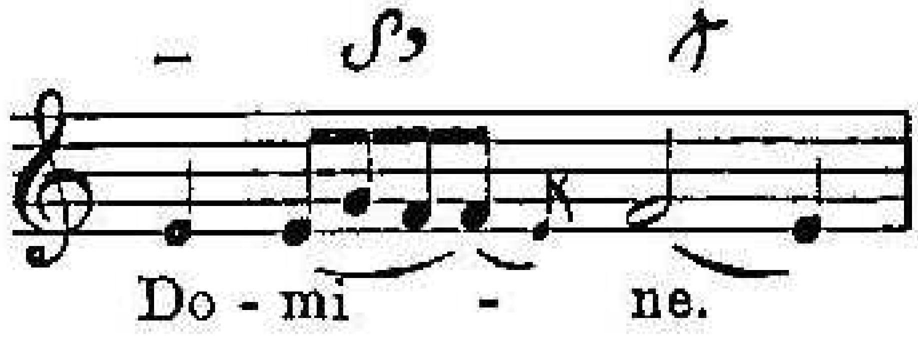
### Article III. *Neumes agglutinées.*

La répercussion n'a pas lieu seulement dans les cas de distropha ou tristropha, de bivirga ou trivirga, elle se produit également toutes les fois que de deux neumes devant être liées l'une à l'autre, la première finit et la seconde commence sur la même degré de la gamme. Ces cas sont nombreux et de toute sorte. Exemples:

Virga et clinis.




Torculus et apostropha.




Podatus et clinis.




---

1) *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*, par D. J. Parisot. — Paris, Ernest Leroux, éd. 1899.

Virga et porrectus.




Clinis et climacus, clinis et clinis.



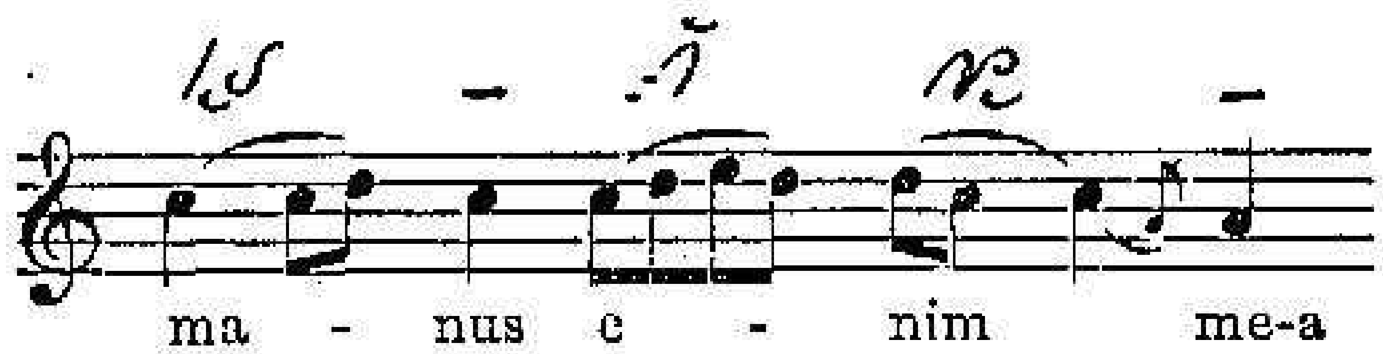

Torculus et clinis.




Bivirga. Podatus subp. et climacus.



Virga et podatus. Clinis et cephalicus.




On pourrait multiplier beaucoup ces exemples, car la répercussion est, dans la musique grégorienne, l'un des ornements les plus usités. Aussi serait-ce enlever aux mélodies liturgiques une grande partie de leur caractère expressif, que de supprimer de parti pris ce genre d'ornement vocal et de réduire toutes les notes répercutées à une seule note longue.

D. Mocquereau, il est vrai, dans son dernier ouvrage, croit démontrer par l'argument des équivalences neumatiques que, dans le pressus et dans plusieurs autres cas assimilables, les deux notes placées sur le même degré ne doivent pas être repercutées, mais fusionées en une seule, d'une durée double, c.-à.-d. longue. Mais plus je considère ses arguments et surtout ses exemples, moins il me paraît avoir raison, et sa thèse manque d'une base solide. Ce n'est qu'une interprétation du pressus, conforme au principe supposé et faux de l'égalité des notes dans le chant grégorien, ce n'est pas une démonstration véritable. Nous verrons bientôt, en effet, que toutes les équivalences citées par D. Mocquereau s'expliquent aussi bien et mieux dans notre système rythmique, sans recourir à l'hypothèse d'une fusion des notes répercutées.

Le *pressus*, disons-le de suite, est pour nous, non pas une note répercutée, mais une *clinis volubilis*, qui peut être employée seule et qui peut

1) Cette sorte de répercussion a été conservée dans la musique polyphonique du XVI[e] siècle, elle s'y rencontre même assez souvent.

aussi, comme toute clinis, être adjointe à quelque autre neume, produisant répercussion. Cette répercussion n'est qu'accidentelle, elle ne fait pas partie intégrante du pressus, et dès lors celui-ci doit être expliqué, dans sa nature propre et non par un accident qui peut être ou ne pas être.

---

## Chapitre III.

## Notæ volubiles.

Les *notæ volubiles*, l'ornement par excellence du chant grégorien, y sont très communes et peuvent être appliquées à toutes les sortes de neumes: à la virga, au podatus, à la clinis, au scandicus, au torculus; il n'y a guère que le climacus et le porrectus qui ne les reçoivent point.

Dans la notation, cet ornement est toujours représenté par une ligne recourbée en forme de serpent qui rampe ou de vis aux contours sinueux. Le signe répond ainsi à la chose signifiée, c.-à.-d. au mouvement onduleux de la voix exécutant avec plus ou moins de rapidité deux ou plusieurs notes alternativement montantes et descendantes. C'est ce qu'indique également l'expression de *notæ volubiles*, notes qui se retournent, se roulent les unes sur les autres avec promptitude et légèreté.

Les auteurs leur donnent encore d'autres noms, tels que *voces tremulas*, sons tremblés, *voces gradatas*, sons gradués, *quilismata*, sons roulants. Mais ces appellations ne sont pas générales; elles conviennent chacune à quelque *espèce* du *genre* d'ornement, bien nommé, *notæ volubiles*. On s'en rendra mieux compte par l'étude des diverses neumes ainsi ornées.

### Article I. *Virga volubilis.*

C'est une virga terminée par la ligne onduleuse qui caractérise les *notæ volubiles*; le tableau de neumes publié par Gerbert lui donne le nom de *franculus* 1). Que signifie cette appellation?

«Ce mot semble comporter une double étymologie, il viendrait, non de *frangere*, comme l'a prétendu l'abbé Raillard, mais du grec φραγγέλιον, qui tire lui-même son origine du latin *flagellum*, fouet, fléau, et telle est, en effet la forme graphique de ce signe neumatique.

«Bien qu'à ma connaissance aucun document n'en fasse mention précise, les deux formes du franculus indiquent suffisamment par elles-mêmes que l'on distingait, commo pour le pressus, avec lequel il faut se garder de confondre ce signe, le franculus major et le minor. La reproduction graphique du franculus dans le tableau de Gerbert est loin d'être des plus fidèles, ce qui a donné lieu à Fétis de conclure que le franculus était la même chose que le *gnomon*. lequel ne serait lui-même qu'un *punctum*. C'est à tort également que le D[r] P. Wagner donne au franculus le pressus comme dérivé; le contraire serait plutôt vrai, car le franculus ne figure nullement dans les anciens tableaux neumatiques. D'autre part, la forme de ce signe l'ayant fait prendre maintes fois pour un pressus, on en vint aisément à le supprimer dans les manuscrits francs, alors qu'il continuait à figurer dans les manuscrits allemands» 2).

---

1) Cf. *De Cantu et mus. sac.* t. II. tab. X. n° 2.

2) P. J. Thibaut, *Orig. byz. de la notat. neumat. latine.* ch. V. Je ne saurais dire quelles sont ces deux formes du franculus, dont parle le R. P. Thibaut; ni dans

Le franculus se distingue de la virga épiphonus par sa forme qui est ondulée et non pas simple virgule supérieure. Il se trouve aussi le plus souvent à la fin d'un mot ou d'une neume musicale tandis que l'épiphonus-virga se lie toujours à la neume suivante.

Par sa forme il est très semblable au pressus, dont nous parlerons plus loin. Il en diffère cependant comme une simple virga se distingue d'une clinis; le point ou le trait au-dessous de la ligne ondulée existe toujours dans le pressus, il fait défaut dans le franculus.

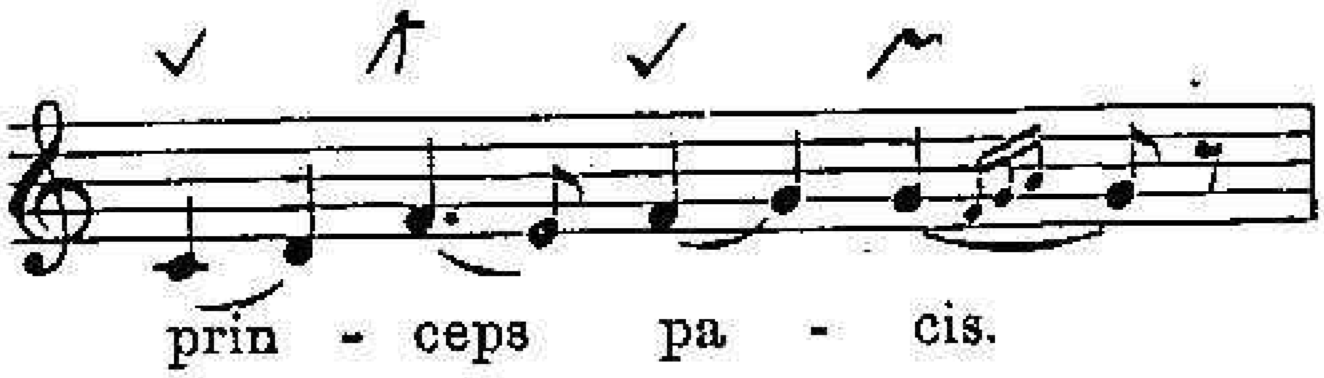
La virga volubilis peut être une neume brève; elle porte allors la lettre *c*, indicatrice des brèves. On en trouvera plus bas six exemples dans le seul ℟. *Ægypte, noli flere* (Hartker, page 28). Mais plus ordinairement c'est une neume commune ou plutôt longue, à la fin des distinctions.

Que représente donc cet ornement et comment l'exécuter? On ne saurait le dire avec certitude; car, à part sa forme ondulée, rien ne nous renseigne à cet égard. Personnellement, il me semble pouvoir être rendu comme il suit.

D. I. Ad. 4 Ant.




D. IV. Adv. 4 Ant

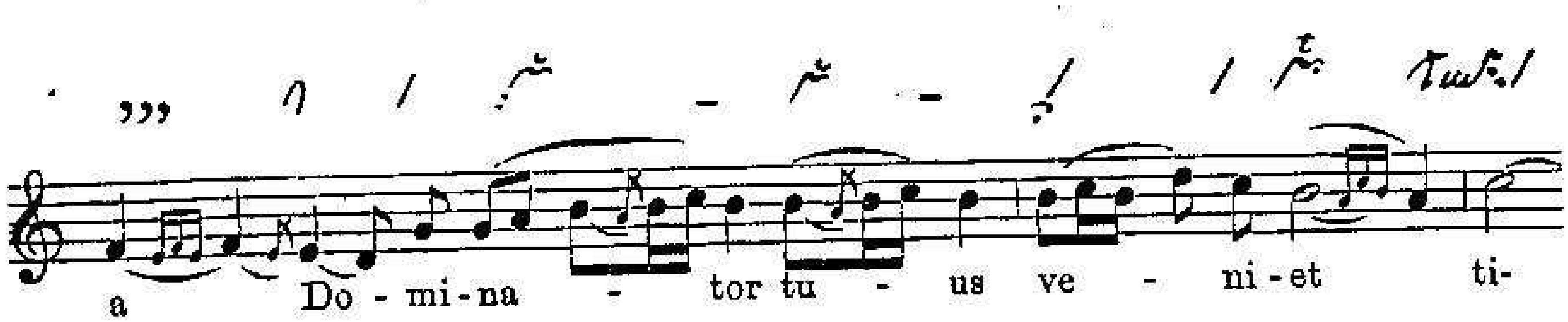



S. Joan. A. ad Magn.

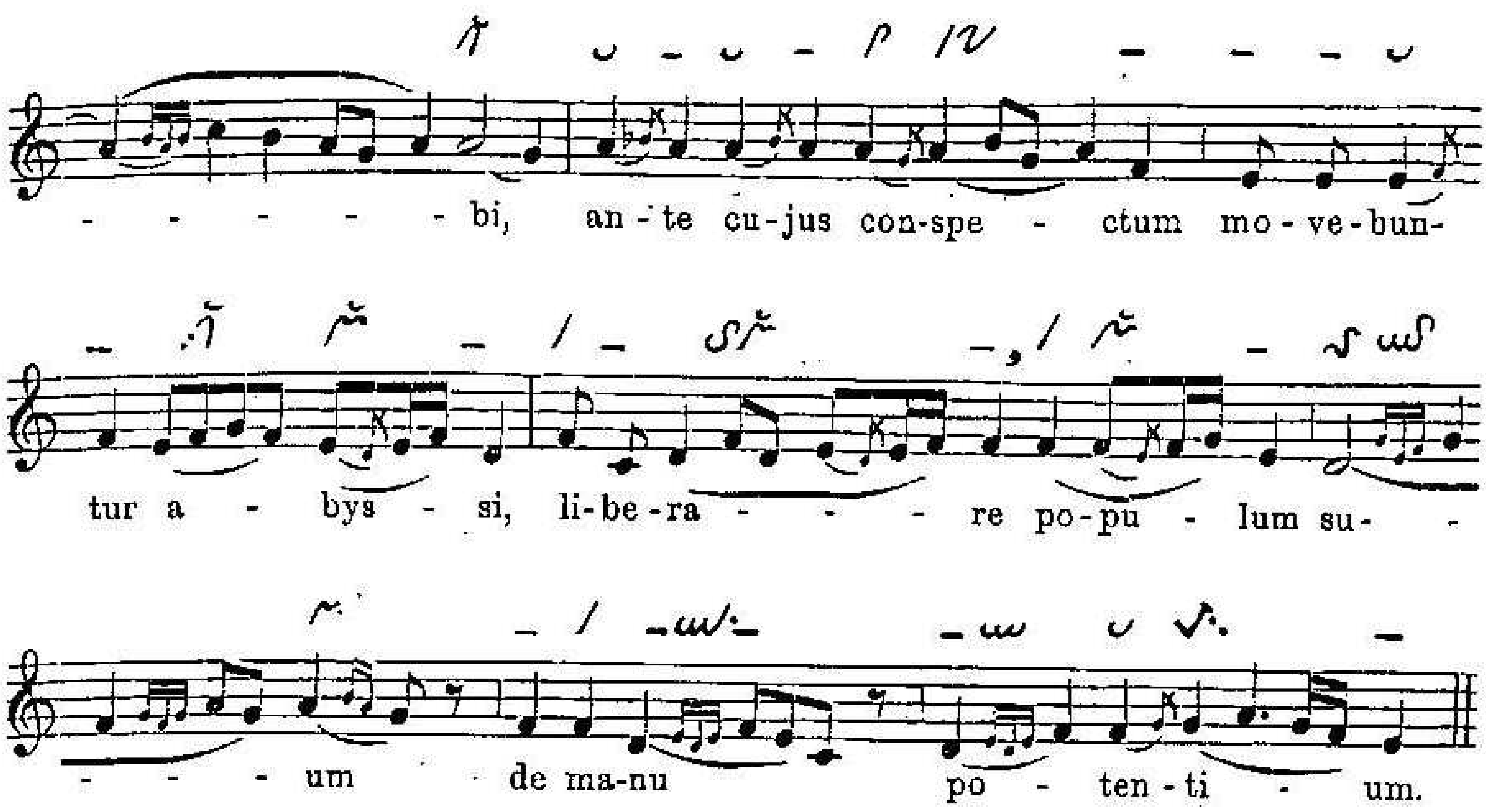



℟. *Ægypte.*




l'Antiphonaire d'Hartker ni dans le Graduel de St Gall, nº 339, je n'ai rencontré rien qui l'explique. Le franculus y a toujours la même figure, sauf l'addition des lettres romaniennes *c* et *a* qui reviennent souvent. D'ailleurs, le signe du franculus, très fréquent dans l'Antiphonaire, dans les Antiennes surtout, est relativement très rare dans le Graduel. Pourquoi?




Article II. *Pes volubilis.*

Dans le podatus c'est toujours la première note qui est ornée. La notation sangalienne indique cet ornement par la forme ondulée qu'elle donne à la 1[re] virga du podatus commun.

Le *pes volubilis* a deux figures légèrement différentes dans les manuscrits de S[t] Gall, ce qui fait supposer que l'une de ces deux figures la plus simple, représente un podatus moyen, et l'autre un podatus long, comme on en pourra juger par les exemples ci-après.

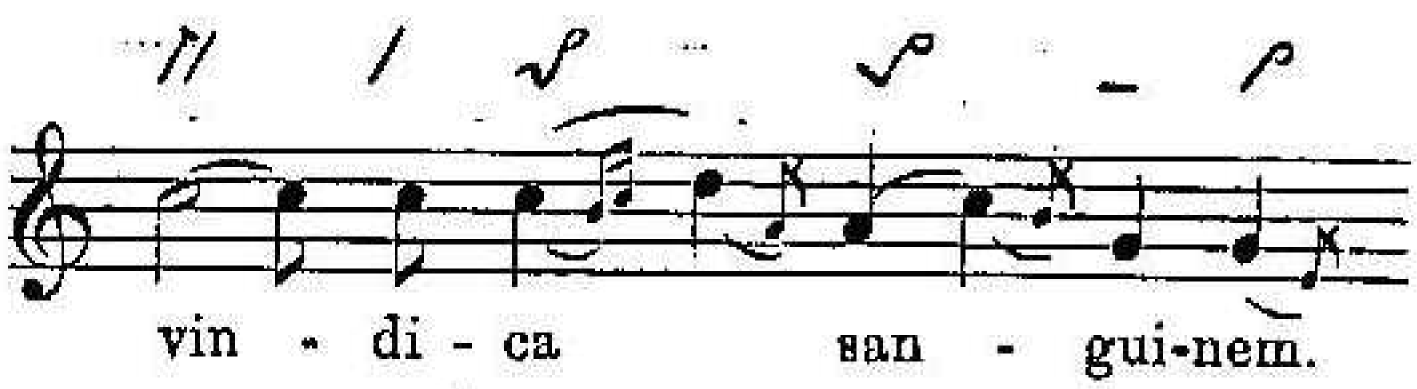
Quant au mode de cet ornement, nous n'avons jusqu'ici pour le déterminer que la figure sous laquelle il est représenté, et aussi certaines traditions des chanteurs, que les siècles ne changent guère. C'est sur ce double fondement que j'ai traduit les deux formes du pes volubilis de la manière suivante:

1° *Podatus commun.*

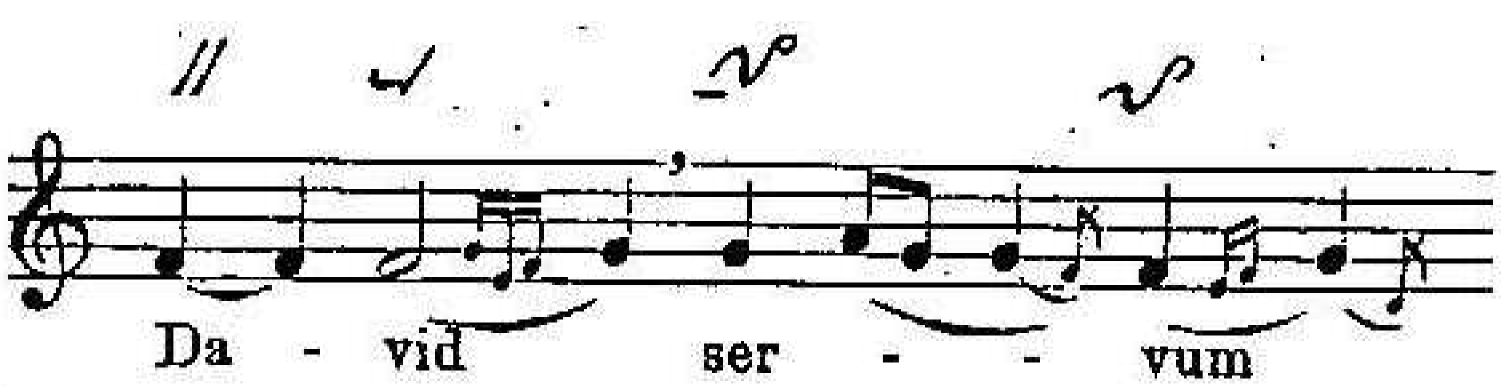
D. III. Adv. 1 Ant.



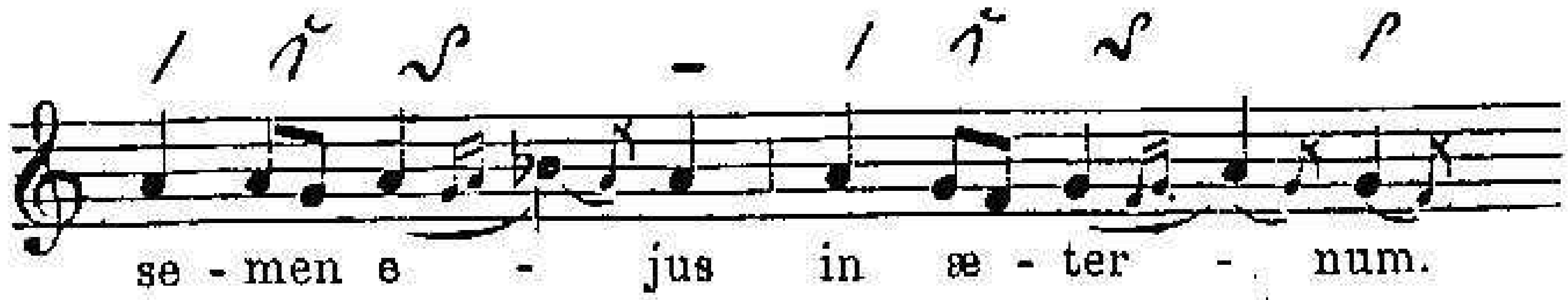

SS. Innoc. 5 Ant.




Grad. *Inveni David.*



Comm. *Semel juravi.*

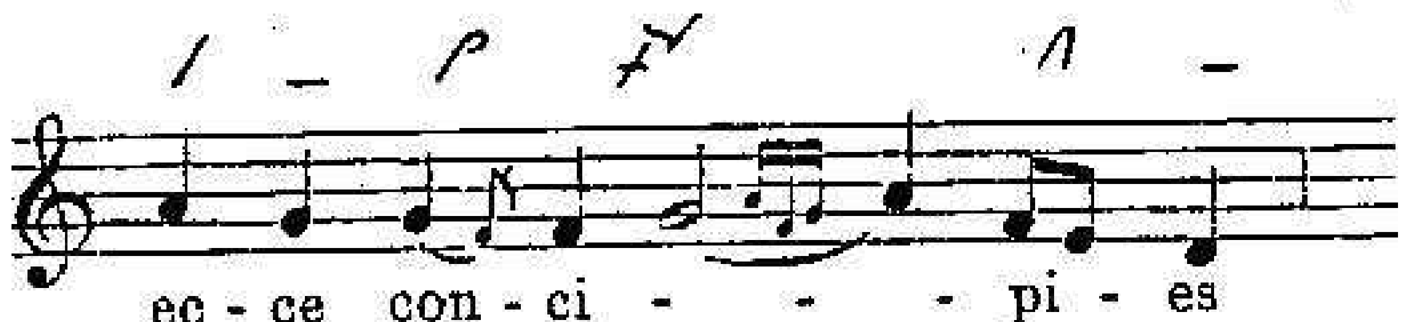



2° *Podatus long.*

D. I. Adv. *ad Magn.*




Ibid.




In Nativ. D. *ad Magn.*




Tract. *Desiderium.*




Comm. *Gaudete, justi.*




All. ℣. *Justi epulentur.*




On voit par là, que le *pes volubilis* commun est ordinairement un podatus liquescent qui se lie avec la neume suivante. On trouve cependant beaucoup de podatus liquescents à forme simple, sans l'ornement de la 1re virga (v. le 2e ex. ci-dessus); preuve que les deux formes sont bien distinctes et que la forme ornée dépendait du compositeur, qui l'employait à son gré dans les mélodies.

Quant au *pes volubilis* long, sa place est un peu partout dans les mélodies, mais il est particulièrement propre à la fin des distinctions musicales, où il

allonge souvent ses deux notes, pour marquer le repos, la fin d'un rythme. Il peut, d'ailleurs, aussi bien que le précédent, se terminer par une liquescence.

### Article III. *Clinis volubilis* ou *pressus.*

Le *pressus*, ai-je dit plus haut, est une clinis, c.-a.-d. une neume formée de deux sons, le premier supérieur, le second inférieur. Le son supérieur est orné à la manière des *notæ volubiles* et le son inférieur est simple, sans ornement. Dans la notation sangalienne, sa figure est celle de *la virga volubilis* ou franculus, avec addition au-dessous d'un point, d'un trait ou d'une apostropha.

Tous les tableaux de neumes contiennent le pressus, et ils le font de deux sortes: pressus *major* et pressus *minor*. De fait, les manuscrits de S^t Gall donnent au pressus deux figures un peu différentes et leur emploi dans les mélodies n'est pas tout à fait le même.

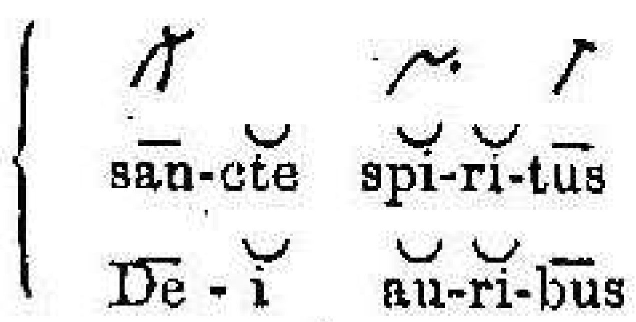
Le *pressus minor* n'a que deux notes, une supérieure (la virga) qui porte l'ornement, l'autre inférieure et simple (le point).

Le *pressus major* en contient réellement trois, c'est-à-dire que la 1^re note supérieure est dédoublée (virga et crochet) et qu'elle renferme ainsi deux notes répercutées sur le même degré. C'est la seule différence entre le pressus major et le pressus minor.

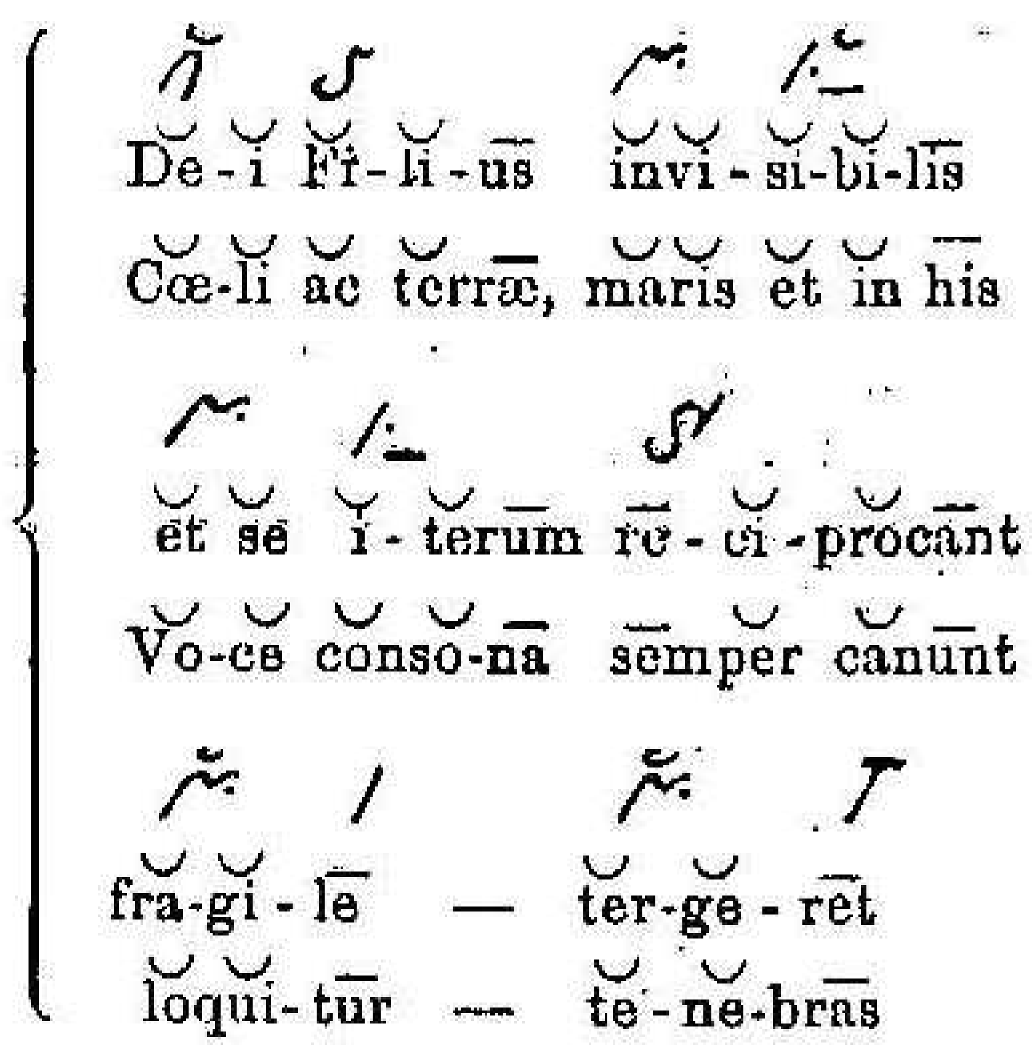
Les proses de Notker vont nous servir à démontrer ce double fait. Leur notation marginale en neumes dans les tropaires de S^t Gall permet, en effet, de distinguer clairement la composition et le rythme de chaque neume.

Voici d'abord des exemples du *pressus minor* 1):

Prose *Sti Spiritus adsit.*




Prose *Natus ante sæcula.*




1) On observera que, dans tous ces exemples, pour plus de clarté, la notation marginale des mscr. est placée au-dessus du texte.

Prose *De Sto Joanne Ap.*

di - lec - te vir - go
tu e - jus a - mo - re car - na - lem
In nu - vi pa - ren - tem li - qui - sti
Mes - si - am se - cu - tus
flu - en - ta po - ta - re
fla - grisque fra - ctus
sus - ci - tas in - que

Prose *Hæc est sta solemnitas.*

fi - li - us De - i

Prose *Stirpe Maria.*

re - gem ge - ne - rans Je - sum
an - ge - lo - rum san - cto - rum
cor - rum - pen - dum
Pa - tris tu - i

Remarques. Dans le 1^er^ exemple, celui de la Prose *Sti Spiritus*, quelques manuscrits remplacent le pressus suivi de la virga par un simple porrectus:

spiritus — auribus

L'ornement est supprimé et la virga se soude à la clinis. D'autres fois, le pressus minor, au lieu d'être simplement une clinis, devient un climacus orné par l'addition d'une note inférieure. La prose *de Sto Joan. Ap.* en contient plusieurs exemples:

po - si - tus glo - ri - am — in vi - ta cre - di - tur
ta - ci - tum cæ - te - ris — pre - ci - bus se - du - lis

De ces exemples il ressort encore, que le *pressus minor* au point de vue rythmique peut être également ou long ou bref; les lettres *c* et *t* qui le surmontent, en sont la preuve. Ce n'est donc pas la brièveté qui l'a fait

appeler *minor*, c'est uniquement sa composition, le nombre de sons qu'il renferme, savoir deux et non plus, tandis que le pressus *major* en contient trois. Les exemples suivants tirés des mêmes tropaires le montreront bien; tous les pressus majeurs correspondent à trois syllabes du texte:

Prose *Sti Spiritus.*

Quæ cor-da no-stra si - bi
Ex-pul-sis in-de cun-ctis

Tu pu-ri - fi - ca - tor om-ni - um
Pu - ri-fi-ca no-stri o - cu-lum

Pro-phe - tas tu in-spi - ra-sti
A - po-sto - los con-fir-ma-sti

De St. Joan. Ap.

Con-spe - xi - sti Fi - li - i De - i
Con - tu - en-da es-se pe - ren-ni
Ma - tri su - æ de-dit cu-sto-dem
At-que cu - ram suppe - di - ta - res

Tes - ti - mo - ni - o pro Chri-sto es ga - vi - sus
Je-su no-mi-ne ve - ne-num for - te vin-cis

Jo - an - nes Chri - sti ca - re

In Oct. Paschæ.

Rex re - gum Chri - ste

Prose *Stirpe Maria.*

Et nos pec - ca - to - res

Prose *Stirpe Maria.*

In - tu - e - re be - ni - gna
sed ex-cel - lis e - os - dem
re - cen-se - mus he - ro - as?
At - que cun - ctos per or - bem.

Le petit chrochet à gauche du pressus major est donc une note réelle. Certains manuscrits la détachent même et en font une virga. Par exemple, dans la prose *Sti Spiritus*, on trouve des tropaires qui écrivent en marge:



Tu pu - ri - fi - ca - tor om-ni - um
Pu ri - fi-ca no-stri o - cu-lum



Pro - phe - tas tu in - spi - ra - sti
A - po - sto - los con - fir-ma - sti

De même dans le Graduel, les manuscrits notés sur lignes traduisent le pressus major par trois notes, les deux premières étant à l'unisson:

All. ℣. *Tu es sacerdos.*



a.

Tract. *Desiderium.*



e - - - um

Et lorsque la virga qui précède le pressus est à un degré supérieur, non au degré inférieur comme dans l'exemple ci-dessus, ils séparent du pressus le petit chrochet pour l'adjoindre à la virga et en faire ou une clinis ou un porrectus resupinus. (Cf. Edit. Vaticane)

Grad. *Beatus vir.*



ni - mis -

Gr. *Justus cum cecid.*



su - am

Gr. *Gloriosus Deus.*



sanctis.

Ibid. 

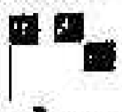
prodigia.

All. V̄. *Justi epul.* 

alleluia.

Il ne peut donc pas y avoir de doute sur ce point et les manuscrits neumés nous révèlent clairement la composition du pressus, soit majeur soit mineur. Les manuscrits notés sur lignes confirment à leur manière ces indications des premiers.

L'ornement du pressus est, d'ailleurs, un de ceux qui se sont le mieux conservés à travers les siècles de décadence et de ruine. L'Abbé Le Beuf le signale encore en 1741 dans l'Antiphonier de Mgr. de Harlay, pour le diocèse de Paris [1]):

 «Trois notes, dit-il, qui se mettent quelquefois à la fin des Répons, et alors on fait aussi un petit tremblement sur la seconde». A quoi le Chanoine Stéph. Morelot ajoutait cette remarque très juste: «L'observation de l'Antiphonier parisien par rapport à ce groupe et au tremblement (*vibrato* ou *trille?*) sur la 2e note, est évidemment un reste de l'ancienne tradition. Dans les manuscrits limousins du XIIe siècle conservés à la Bibl. nationale, et dans celui de Moissac que je possède et qui est de la même notation, ce groupe est figuré tantôt par ⁻Z et tantôt par -~~. La figure ondulée représente ce qu'on appelait *crispatio vocis* (frisure de la voix) ou, selon un ancien statut cartusien, qui proscrit cet effet vocal, *inundatio vocis* (ondulation de la voix)» [2]).

Quoi qu'il en soit, ce groupe n'est autre chose que le *pressus* qui termine effectivement les Répons, Graduels, Traits, Alleluia, dans presque tous les modes, et le tremblement de la voix que prescrit l'Antiphonier parisien, traduit l'ornement qui le distingue dans les anciens manuscrits neumés.

Mais, au lieu de ce tremblement qui risquerait fort de n'être qu'un chevrotement de mauvais goût, il me semble plus conforme aux traditions musicales de traduire le pressus par un groupe de deux ou de trois petites notes, suivant les cas; peut-être trouvera-t-on mieux. Peut-être aussi sera-t-on d'avis de supprimer l'ornement et de traduire les pressus par de simples clinis, comme de fait on en trouve d'assez nombreux exemples dans les anciens manuscrits eux-mêmes. C'est affaire de goût, de libre choix par conséquent; la substance des mélodies n'en est pas affectée, leur parure seulement est bien simplifiée.

## Article IV. Le pressus de D. Mocquereau.

Dom Mocquereau, dans son dernier ouvrage, *Le nombre musical grégorien* (IIe p. ch. 8 page 300 sq.), explique autrement le pressus; nous devons

1) Cf. *Traité hist. et prat. sur le chant ecclésiastique*, par l'Abbé Le Beuf. Paris 1741. 2e part. chap. III.

2) *Et. de sc. mus.* par A. D. IIIe Etude. p. 296, en note.

examiner sa doctrine et montrer le peu de fondement qu'elle possède réellement. Trente pages de son livre sont consacrées à cette question du pressus; cela prouve l'importance qu'il y attache. Son étude renferme trois points: 1° Différence entre le pressus *major* et le pressus *minor* — 2° Fusion des deux notes dans le pressus majeur; c'est le point principal — 3° Valeur attractive des pressus. Suivons l'honorable auteur et tâchons de démêler dans ce qu'il avance le vrai et le faux, le certain et l'incertain.

## § I. Pressus major et minor.

«Le pressus proprement dit est une apostropha». — «Pour parler avec précision, le signe du *pressus*, en dehors de tout accessoire, est le trait *ondulé* ~ qui dérive de l'apostropha».

Que le signe du pressus soit le petit trait ondulé qui suit la virga, c'est visible dans la figure que les manuscrits de St Gall donnent à cette neume. Sur ce point, D. Mocquereau a parfaitement raison. Mais que ce signe dérive de l'apostropha, c'est ce qu'on ne voit pas du tout et ce que, pour ma part, je ne puis admettre.

L'apostropha est une espèce d'ornement vocal, le pressus en est une autre. L'apostropha est du genre des *notæ liquescentes*, et la neume la plus simple de ce genre; le pressus est du genre des *notæ volubiles*, il en a la forme et le caractère. Ce sont deux genres d'ornements assez différents l'un de l'autre, et le second ne dérive certainement pas du premier.

«Le *pressus major* est donc en réalité composé de trois signes: une *virga* simple ou avec épisème, une *apostropha-pressus*, un *point* qui suit tout pressus. Le tout réuni comprend trois notes, dont les premières sont à l'unisson: c'est en somme une *clinis*, dont la 1re note serait double.

«Le *pressus minor* n'a que deux notes: l'*apostropha-pressus* et le *point* . . . La seule différence entre ces deux signes, c'est que le *major* est représenté avec la note à laquelle il est apposé — et le *minor* en est isolé. Dès que ce dernier est attaché à la note précédente, il n'y a plus aucune distinction à faire entre ces deux *pressus*, leur valeur quantitative est identique; aussi trouve-t-on la même mélodie écrite tantôt avec le pressus *major*, tantôt avec le *minor*».

«Les qualificatifs *major* et *minor* se rapportent donc à la grandeur graphique du signe lui-même, ils trouvent leur explication dans l'emploi qui en est fait et qui relève de *l'ordre mélodique pur*». — Suivent quelques exemples pour montrer cet emploi du pressus majeur et du pressus mineur.

J'en demande pardon à l'illustre auteur, mais tout n'est pas également vrai dans son explication des deux sortes de pressus. Le pressus majeur renferme trois notes, dont deux sont à l'unisson; le pressus mineur n'en renferme que deux, une supérieure et une inférieure. Cela est exact, on l'a vu ci-dessus par les tropes et séquences de Notker. Ce qui l'est moins, c'est que les trois notes du pressus majeur soient représentées par la virga, le petit trait ondulé et le point final; c'est encore que le pressus mineur ne se compose que du trait ondulé et du point.

En réalité, dans l'un comme dans l'autre pressus, le petit trait ondulé représente l'*ornement vocal* qui s'ajoute à la virga simple (jamais épisémée), et cette virga existe aussi bien dans le pressus mineur que dans le pressus majeur. Virga et point sont donc les deux notes du pressus mineur; la 3e note du pressus majeur est figurée par le petit crochet qui adhère à la

virga sur sa gauche et qui est le signe distinctif du *pressus major*. Les exemples reproduits ci-dessus le démontrent clairement.

Au reste, deux faits sont à signaler: 1° Le pressus majeur était beaucoup moins employé que le pressus mineur; à l'origine du moins, car plus tard il est devenu presque habituel. Ainsi, dans le 1^er^ volume de l'antiphonaire d'Hartker, en cherchant bien, je n'en ai trouvé que cinq exemples[1]). Ils sont plus nombreux dans le 2^e^ volume, surtout de la page 119 à 154. — Dans les Graduels N^os^ 359 et 339 de S^t^ Gall, 121 d'Einsiedeln, on les rencontre plus fréquemment, mais il n'y a pas uniformité dans l'usage qui en est fait. Il semble bien que, dans la pratique, le choix de l'un ou de l'autre pressus fût assez indifférent et laissé à l'arbitraire des chanteurs.

2° A part le dédoublement de la 1^re^ note dans le pressus majeur, aucune autre particularité ne le distingue du pressus mineur. On voit par les lettres romaniennes qu'ils pouvaient l'un et l'autre être longs ou brefs; ils n'avaient non plus aucune place déterminée, on les trouve aussi bien au commencement d'un membre de phrase, d'une distinction, qu'au milieu ou à la fin. On observera cependant que le pressus *major* ne porte pas toujours sa 1^re^ note figurée par le petit crochet, celui-ci étant parfois remplacé par une virga située sur le même degré que la virga du pressus et pouvant être ou une virga simple ou la dernière note d'une clinis, d'un podatus, d'un torculus, etc. . . Nous en avons vu des exemples dans les proses de Notker et les exemples en sont nombreux dans les mélodies.

D. Mocquereau, à la page 302 de son livre, cite quelques exemples du pressus agglutiné à d'autres neumes, clinis, torculus, pes, pes subpunctis, etc. . . Mais la citation est inexacte en ce sens qu'elle supprime la virga du pressus, pour ne conserver que le trait ondulé et le point. Or, les manuscrits de S^t^ Gall écrivent toujours la virga, quelque soit le pressus; le trait ondulé ne vient qu'ensuite. Cette virga peut-être de longueur différente, quelquefois assez courte, d'autres fois très longue; peu importe, elle y est et aucun manuscrit ne la supprime comme fait D. Mocquereau.

C'est que, je le répète, le trait ondulé n'est pas une des notes du pressus, c'est le signe d'un ornement vocal, c.-à.-d. d'une certaine manière d'émettre le son de la virga à laquelle il est adjoint, en quoi consiste le pressus. Sans cet ornement, le pressus n'est plus qu'une clinis: rien ne l'en distingue comme neume séparée, rien non plus s'il est associé à quelque autre neume sur le même degré.

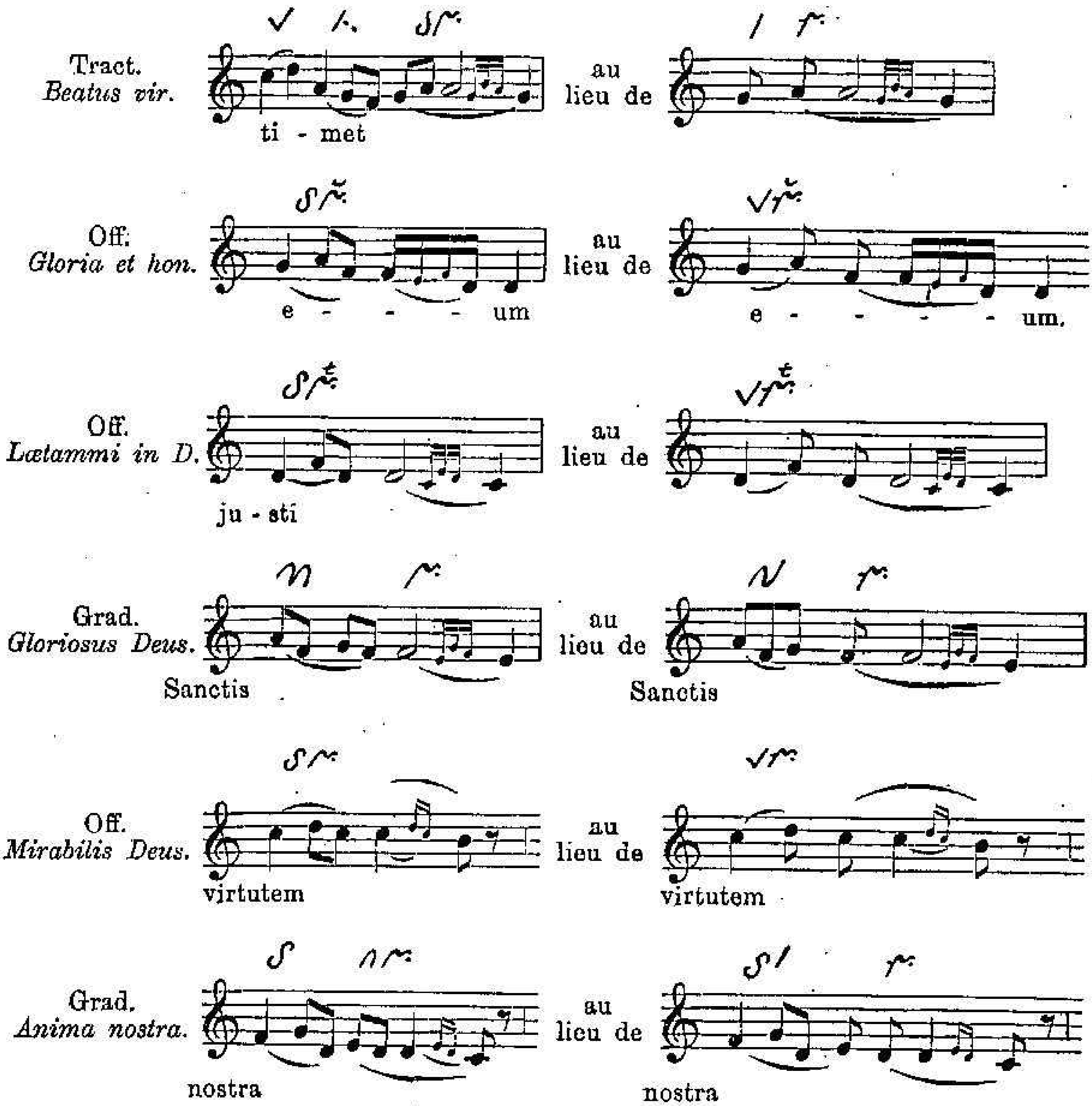
Mais le pressus de certains manuscrits n'est-il pas remplacé dans d'autres par une simple clinis? Assurément, et les exemples de ce genre ne manquent pas. Mais que prouvent-ils, sinon qu'au lieu de faire une clinis *ornée*, un pressus, on préferait souvent une clinis *simple*, sans ornement? Affaire de goût et d'usage, qui laisse subsister la différence de ces deux sortes de neumes; différence qui n'est pas dans les notes elles-mêmes, mais seulement dans la manière de les émettre, avec ou sans ornement.

Toutes les fois donc qu'un pressus majeur est agglutiné à quelque autre neume sur le même degré, il n'a plus besoin du petit crochet pour signifier le dédoublement de sa 1^re^ note, le dernier son de la neume précédente en tient lieu et produit le même effet. Nous verrons bientôt que cet effet est

1) P. 86. ℟ *Statuit Dnus*, sur le mot *os*; p. 134. Ant. *Ymnum cantate*, sur les mots *alleluia*, *cantabimus*, *aliena*; p. 153. Ant. *quærentes eum*, sur le mot *tenere*.

une *répercussion* et non pas, comme le prétend D. Mocquereau, une *fusion* de deux notes.

Disons seulement ici que, même dans ce cas d'apposition, le pressus n'est pas toujours un pressus mineur. Ce peut-être un pressus majeur, dont le notateur a séparé la 1[re] note pour l'adjoindre à la neume précédente et d'une virga faire une clinis, d'un podatus un torculus, d'une clinis un porrectus. On a des exemples de cela plus haut; en voici d'autres tirés des premières pages du *Commune SS.* (édition Vaticane) 1).




Mais lorsque les neumes sont bien écrites, que les clinis sont réellement des clinis, les porrectus réellement des porrectus, etc. . ., alors oui, le pressus adjoint ne peut être qu'un pressus mineur, le majeur n'ayant plus sa raison d'être. D. Mocquereau a cependant raison d'ajouter: «qu'il importe peu que

1) C'est moi qui traduis en neumes la version Vaticane (la 1[re]); les vraies neumes des mscr. sont celles de la 2[e] version.

le pressus soit joint à la note qui précède», ou ne le soit pas. C'est affaire d'écriture, mais l'effet est le même, c.-à.-d. celui des notes répercutées.

«Le *pressus major* est employé, au contraire, toutes les fois que la note qui précède le pressus n'est pas à l'unisson avec la note immédiatement précédente». Suivent deux exemples; puis «c'est par centaines qu'on peut citer de ces emplois précis des deux pressus».

Encore ici je demande pardon à l'estimable auteur, mais la règle ainsi formulée est inexacte dans sa généralité. «C'est par centaines, dirai-je à mon tour, qu'on peut citer des exemples où elle se trouve en défaut, aussi bien dans le Graduel que dans l'Antiphonaire. Citons à la suite dans le Graduel:

*Pressus minor* non à l'unisson.

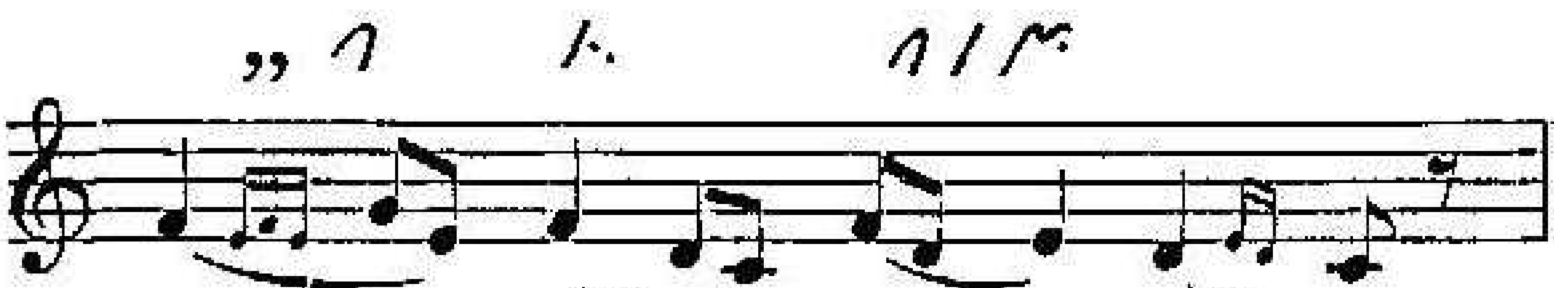
Grad. *Universi qui te.*




Allel. ℣. *Ostende nobis.*




Grad. *Prope est Dnus.*




Grad. *Excita, Dne.*




Off. *Exulta satis.*




Allel. ℣. *Veni, Dne.*




Cela dans les huit premières pages seulement du Graduel, N° 339 de S^t Gall. Dira-t-on que le notateur, par système et de parti pris, a négligé d'écrire ici le pressus majeur qui devait y être? Qu'en sait-on? Mais il

ne manque pas de l'écrire ailleurs et plus d'une fois, quand il le faut; par exemple dans le seul Alleluia ℣ *Veni*, *Dñe*, où il se rencontre trois fois, dans le Grad. *Prope est Dñus*, dans le Grad. *Ex Sion species ejus*, etc., etc. . . C'est donc bien à tort qu'on supposerait un oubli ou une négligence de sa part dans les cas nombreux, où il écrit un pressus mineur et non pas un pressus majeur. L'un et l'autre sont recevables, au choix du compositeur, et le notateur écrit ce qui se chante.

### § II. Fusion de deux notes dans le pressus.

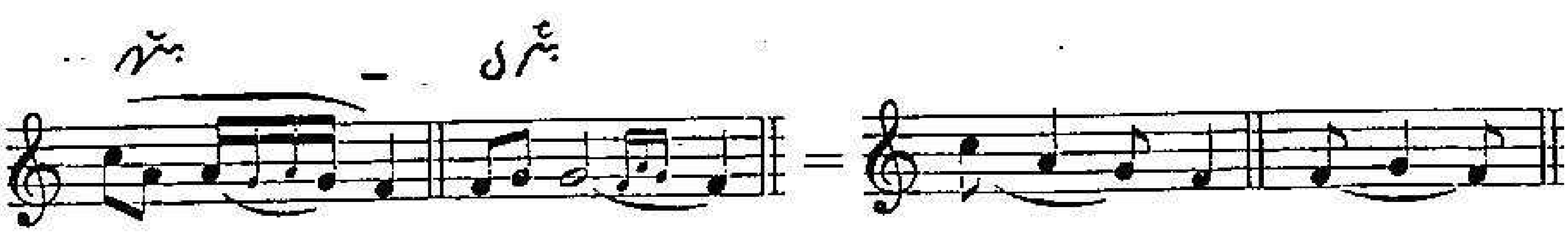
«La fusion de deux notes dans un seul son est le propre du *pressus.*» — C'est la thèse de D. Mocquereau, et il croit la démontrer par deux sortes d'arguments: 1° par les *équivalences* de notation — 2° par un *sigle romanien spécial* — Qu'en est-il?

I. *Les équivalences.* Précisons tout d'abord le point en question, car il n'apparaît pas clairement dans la thèse de D. Mocquereau, et sa démonstration me paraît reposer tout entière sur une équivoque.

a) Quelles sont les deux notes qui devraient être fusionnées dans le *pressus*, de manière à n'en faire plus qu'une seule, longue et double en durée? Evidemment, les deux notes à l'unisson. Il s'agit donc du *pressus major*, le seul qui se compose de *trois* notes, dont les deux premières sont à l'unisson. Le *pressus minor* ne renfermant que *deux* notes, une supérieure, l'autre inférieure, aucune fusion n'est possible entre ces deux notes. Et voilà toute une catégorie de pressus qui échappent à la fusion. Comment, dès lors, peut-on dire: «la fusion de deux notes en un seul son est le propre du *pressus?*» Si le pressus ne consiste qu'en cela, il n'y a pas de *pressus minor*, il n'y a que des clinis simples.

Puis, la fusion dans le *pressus major* doit avoir lieu entre ses deux premières notes à l'unisson et n'en faire qu'une seule note longue, double en durée. C'est-à-dire que, si encore une fois le pressus ne consiste qu'en cela, il n'y a pas de *pressus major*, il n'y a que des clinis dont la 1re note est longue, clinis épisémée. Il n'y a pas non plus de *pressus major* bref; il ne peut être que long, contrairement à ce qu'indiquent les manuscrits par la lettre *c* (celeriter) au-dessus du pressus.

Autre remarque encore. Supposons que la fusion existe entre la 1re note du pressus, majeur ou mineur, et la note précédente appartenant à une clinis ou un podatus par exemple, il s'ensuivra nécessairement une syncope:



Mr Giulio Bas nous semble l'avoir bien reconnu dans son article de la *Rassegna gregoriana* (Mars-Avril 1907) en réponse à une attaque du P. A. Lhoumeau. Mais alors comment cela s'accorde-t-il avec la doctrine si formelle de D. Mocquereau par rapport aux syncopes dans le chant grégorien? «Il y a ici un effet de *syncope* très marqué et la syncope est antipathique à l'allure calme de la mélodie grégorienne[1].» Les pressus sont innombrables

1) Cf. *Manuel de la messe et des offices.* Préface XVII. Tournai, Desclée, 1903.

dans les mélodies grégoriennes. Que devient donc leur «allure calme», si chacun de ces pressus entraîne nécessairement une syncope? C'est le cas de dire avec le même D. Mocquereau: «Ce rythme est boiteux et doit être proscrit du chant grégorien, qui n'admet que des motifs rythmiques absolument calmes et naturels.» (*Ibid.*)

b) En second lieu, qu'entend-on par *équivalences*? Que deux signes employés l'un pour l'autre dans la notation des mélodies grégoriennes, ont nécessairement même signification et même valeur, de sorte qu'il n'y a rien de plus dans l'un que dans l'autre? Evidemment D. Mocquereau le suppose, sinon sa démonstration par les équivalences de signes neumatiques pécherait par la base et n'aurait aucune valeur.

Or, cette supposition est-elle rationnelle et sur quoi se fonde-t-on pour la faire? De raisons, on n'en donne pas; on suppose, voilà tout. Mais la supposition est inadmissible, et la raison en est bien simple.

La notation romanienne a été inventée pour représenter par des figures, aussi bien qu'on le pouvait faire alors, toutes les particularités mélodiques et rythmiques qui renferment les mélodies grégoriennes et que les chanteurs doivent connaître pour les bien exécuter. Les signes neumatiques sont à la notation musicale ce que les lettres et les autres signes sont à l'écriture du discours; leur nombre est en rapport exact avec les particularités, soit littéraires soit musicales, qu'ils doivent signifier.

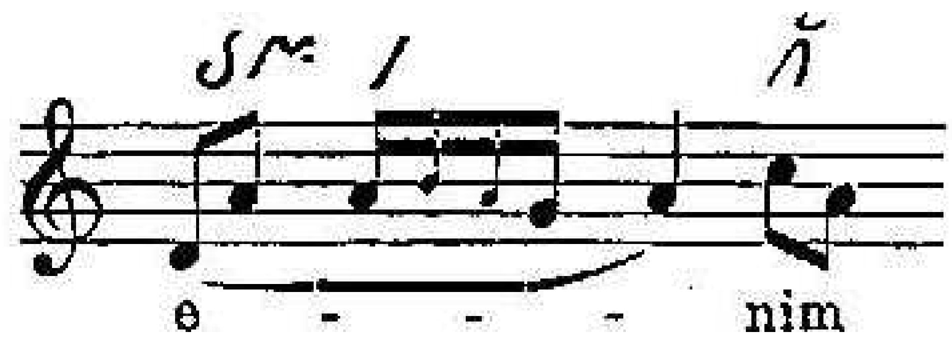
Il n'y a donc, ni dans la notation musicale ni dans l'écriture littéraire, d'équivalences réelles et absolues: chaque signe a une signification qui lui est propre et qu'aucun autre signe ne peut suppléer entièrement. Mais dans la notation musicale, ce qui peut se produire et se produit en effet, le voici: deux signes peuvent avoir une signification assez rapprochée pour que, dans la pratique, on ne tienne pas compte de leur différence et qu'on écrive l'un pour l'autre.

Un pressus, par ex., suivi d'une virga, note supérieure, paraîtra aux yeux de certains notateurs équivaloir à un porrectus, et ils écriront un porrectus, où les manuscrits plus exacts ont écrit un pressus et une virga.

Grad. *Inveni David.*

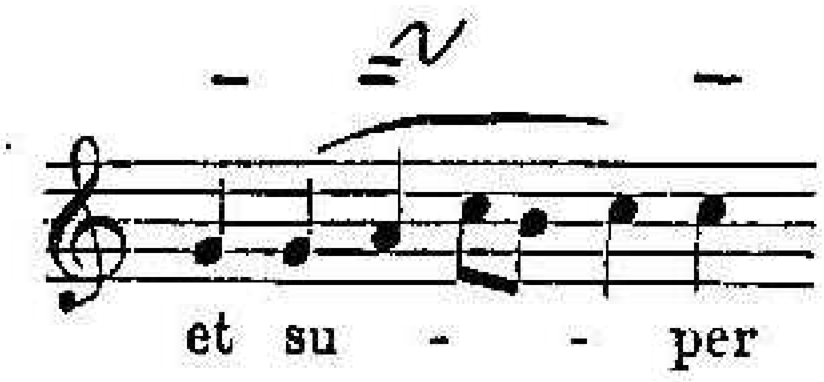



au lieu de




ou bien, c'est une clinis suivie d'un oriscus (virga jacens ornée), qu'on remplace par un porrectus

Intr. *Invirtute tua.*




au lieu de




et ainsi de plusieurs autres neumes entre lesquelles on établit des équivalences qui ne sont qu'approximatives et laissent subsister les différences caractéristiques qui les distinguent.

Ce qui se produit encore dans les mélodies grégoriennes regarde les ornements vocaux. En réalité, ces ornements ne sont qu'un accessoire du chant,

qui s'ajoute au principal. Une virga ornée est toujours une virga, un podatus, une clinis, un torculus ornés sont toujours un podatus; une clinis, un torculus; la différence entre la neume simple et la neume ornée est toute dans la manière d'émettre les sons qu'elles renferment: le son est émis simplement dans la première, il l'est dans la seconde avec certains enjolivements connus et aimés des chanteurs.

Mais autrefois comme aujourd'hui, les goûts musicaux n'étaient ni partout ni toujours les mêmes: ici on ornait telle neume, ailleurs on préférait la neume simple; tels chanteurs se délectaient aux ornements mélodiques, d'autres ne les acceptaient que dans une mesure plus ou moins restreinte. Affaire de goût, encore une fois, et d'habitudes que révèlent clairement les différences de notation des manuscrits.

S'ensuit-il que neumes simples et neumes ornées fussent identifiées dans la pratique et qu'on ne fit entre elles aucune différence? Certes, il serait déraisonnable de le soutenir. Pour le fond, l'essentiel, c.-à-d. la composition mélodique et rythmique, les neumes sont identiques, qu'elles soient simples ou qu'elles soient ornées; mais elles ne le sont pas, je le répète, quant à la manière d'émettre les sons.

Un pressus, s'il est long, sera donc composé de deux notes principales, la 1re longue, la 2e brève ou commune, tout comme une clinis épisémée; mais dans la clinis épisémée, cette première note longue sera simplement émise avec une durée de deux temps ou d'un temps et demi, suivant les cas, tandis que dans le pressus elle sera précédée et accompagnée d'un ou deux ornements vocaux, représentés par le petit crochet du pressus majeur et par le trait ondulé de l'un et l'autre pressus. Notes et ornements n'auront cependant qu'une durée égale à celle de la clinis épisémée 1). A cet égard, que le chanteur fasse le pressus ou qu'il le remplace par une clinis simple, l'essentiel de la mélodie et du rythme est sauf, il n'y a qu'un enjolivement de moins.

Ces deux observations, dont on ne peut contester l'exactitude, suffisent à expliquer toutes les équivalences que cite D. Mocquereau et dont il voudrait faire un argument en faveur de sa thèse. De *fusion*, il n'y a pas trace; la *répercussion* est, au contraire, des plus naturelles dans tous les cas. Il faut seulement admettre des usages un peu différents dans la manière d'exécuter les mélodies et conserver à chaque notation ce qui lui est propre, ornementation ou simplicité.

Prenons les exemples de D. Mocquereau pour chaque équivalence neumatique.

1re Equivalence. Fig. 267.




Le 1re chanteur se contente d'une clinis simple; le 2e fait un pressus majeur; le 3e remplace l'ornement du pressus par celui de l'oriscus. Trois

1) La petite note représentée par le crochet dans le pressus majeur prend cependant sa valeur brève sur la note précédente qui devient également brève; le rythme du chant n'en est pas modifié. C'est ainsi, du moins, que je comprends dans la plupart des cas ce petit ornement du pressus majeur.

manières de chanter un même trait, sans toucher ni à la mélodie ni au rythme. Mais pas n'est besoin d'une fusion quelconque ni dans le pressus ni dans l'oriscus.

2e Equivalence. Fig. 269.



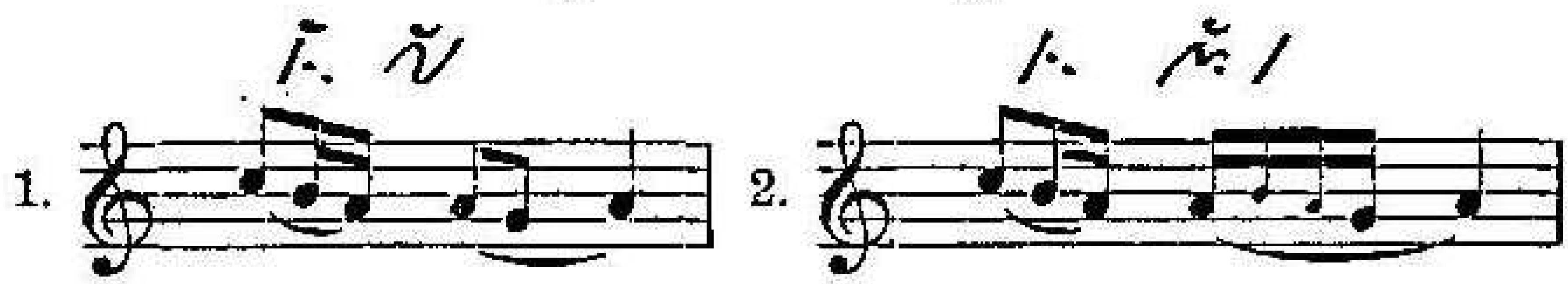
Ici encore trois manières, dont le 3e commence par le dédoublement de la 1re note du pressus et finit par une clinis simple. Rien non plus qui indique ou nécessite une fusion.

3e Equivalence. Fig. 270.



Le No 1 est possible, mais jusqu'ici je n'ai pas rencontré d'exemple de cette notation dans les mscr. de St Gall. Peu importe, ces 4 exemples, malgré la diversité de leurs formes, ont même mélodie et même rythme; c'est évident. Il y a répercussion, il n'y a pas fusion.

4e Equivalence. Fig. 271.



Un porrectus au No 1 qui remplace le *pressus mineur* et la virga du No 2. Le cas est connu et ne change rien au pressus, lequel, d'ailleurs, étant pressus *minor* n'a pas de 1re note dédoublée, pas de fusion par conséquent à opérer. D. Mocquereau oublie toujours qu'il s'agit de la fusion des deux 1res notes dans le pressus majeur et que cette fusion ne peut se faire où il n'y a qu'une seule note, comme dans le pressus mineur.

Sans doute aussi, un même manuscrit pour une même mélodie sur des textes différents peut offrir tantôt une manière et tantôt l'autre, car l'ornement peut convenir en un cas plus que dans un autre, selon le goût du compositeur et des chanteurs. Conclure de tels exemples que la simple *apposition* de deux neumes sur un même degré suffit à constituer un *pressus* est absolument illogique. Ce n'est pas l'*apposition* qui caractérise le pressus, il existe là même où il n'y a pas d'apposition, nous l'avons vu plus haut. Le *pressus* se distingue de la clinis simple par son ornement, et cet ornement subsiste, que le pressus soit apposé ou non. Mais deux clinis, deux podatus apposés l'un à l'autre produisent une répercussion et non pas un pressus; ils restent simples clinis et simples podatus.

On s'étonne, vraiment, que des notions si naturelles et si claires puissent être obscurcies par la force des préjugés et de systèmes *a priori*, dont rien ne peut faire revenir.

*Ibid.* Fig. 272.

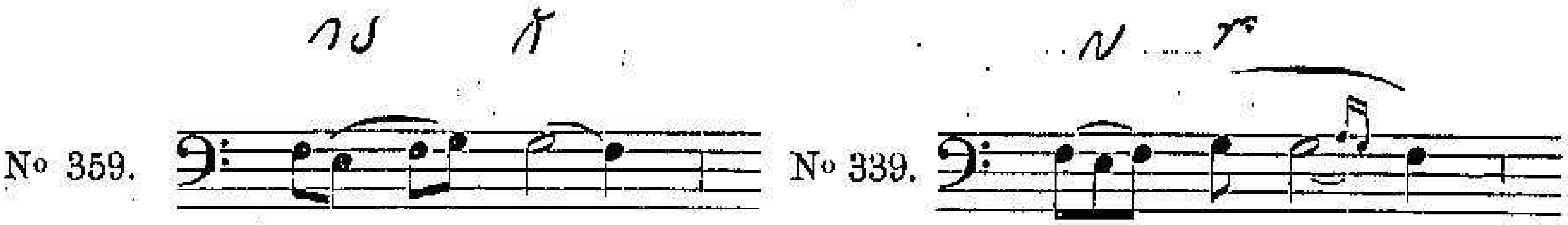



Je donne ces deux exemples tels qu'ils sont notés dans les manuscrits de Bamberg et de St Gall, et assurément la seule différence entre eux est que le premier est simple, le second orné. On a donc pu suivre l'un ou l'autre, au gré des chanteurs, et il n'y a pas trace de fusion entre le *torculus subpunctis* et le *climacus* de l'un, non plus qu'entre le *torculus subpunctis* et le *pressus minor* de l'autre. Y a-t-il même *répercussion* proprement dite? Ne sont-ce pas deux neumes, deux mots musicaux séparés et entre lesquels aucune liaison ne doit être faite? On peut du moins les comprendre ainsi.

5e Equivalence. Fig. 275-276 (278. 279).



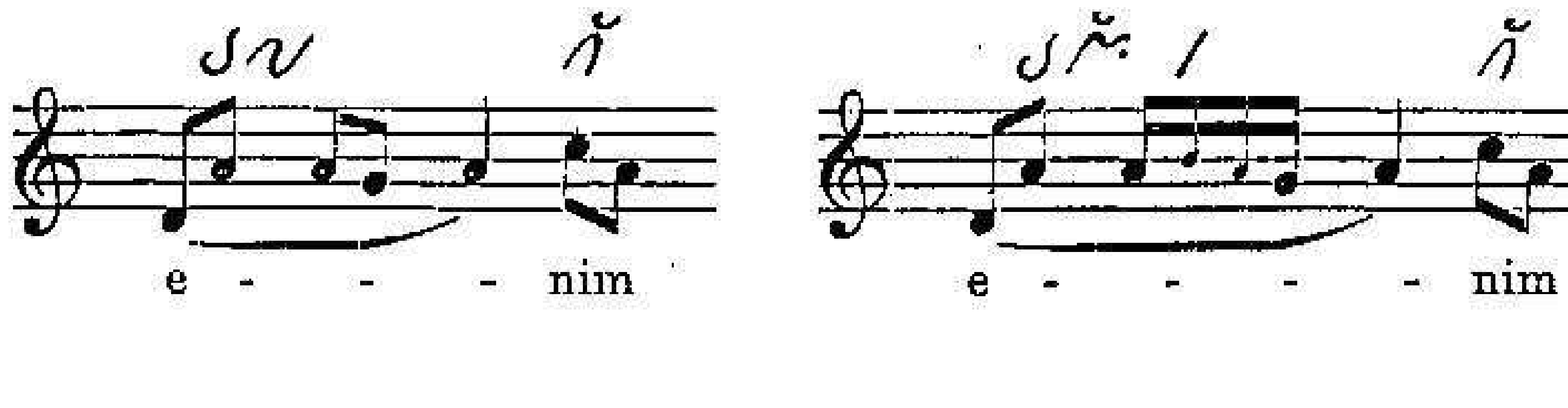

Où est la différence des deux versions, sinon que Monza écrit une *simple clinis* longue où St Gall place un *pressus minor* long? Il y a équivalence pour le fond, différence dans la forme, rien que de très compréhensible.




Le mscr. 359 de St Gall, dans le Tract. *Audi, filia*, écrit trois fois la 1e version; le No 339 écrit une fois la seconde et deux fois la 1re; le No 121 d'Einsiedeln est conforme au No 359 de St Gall. Cependant, 359 fait constamment usage de la 2e version dans le Tract. *Eripe me*; 339 et 121 également. La variante était permise, elle ne change rien à la valeur des neumes et à leur composition.

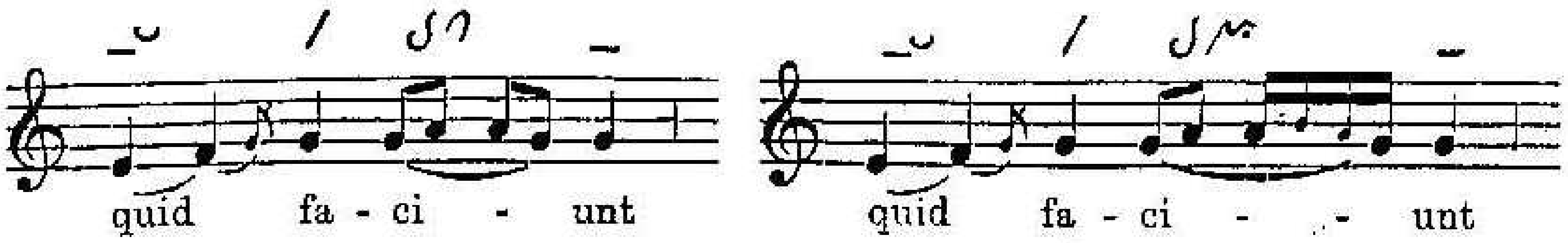
Quant au podatus épisémé de la fig. 279, je ne l'ai rencontré nulle part dans les mscr. de St Gall et d'*Einsiedeln*; si quelque manuscrit le donne, ce ne peut-être qu'une faute de copiste qui ne tire pas à conséquence.

6e Equivalence. Fig. 280.



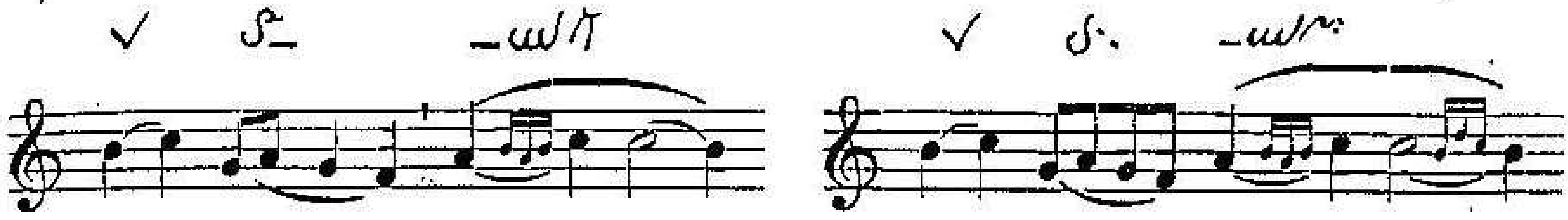
La 1re version est de 359 (St Gall) et de 121 (Einsiedeln), la 2e est de 339 (St Gall). Mêmes observations que ci-dessus, en effet, rien de plus.

7e Equivalence. Fig. 281 (282).




Toujours même cas 1).

Alleluia. ℣. *Specie tua.*

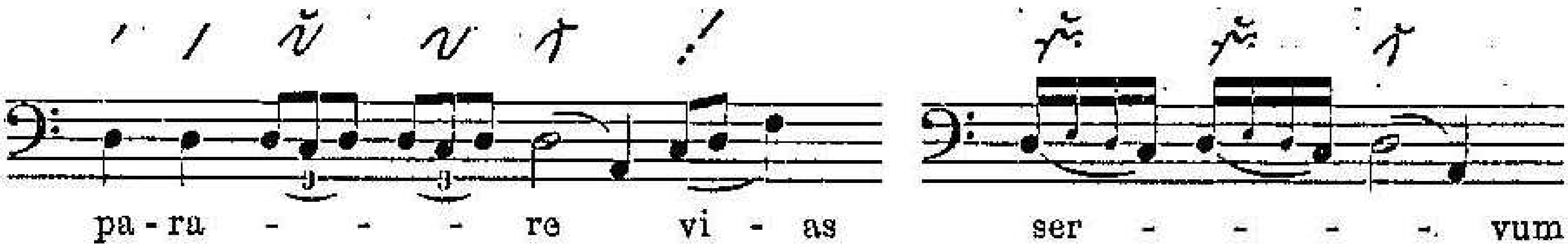


121 donne les deux versions en divers *Alleluia* de même mélodie; la 1re version est celle de 359; 339 n'achève pas la mélodie de l'Alleluia. Rien encore dans cet exemple qui ne se trouve dans les précédents; c'est la liberté pour les chanteurs d'orner les neumes ou de les faire simples.

Le *torculus* de certains mscr. de la décadence est tout simplement fautif; il le faut corriger d'après les mscr. plus anciens et meilleurs, mais non pas s'en faire un argument contre eux.

8e Equivalence. Fig. 283.

Communio alleluia




Ces deux exemples sont intéressants parce qu'ils offrent une mélodie qui sert à deux genres de pièces assez différents de caractère: à un *Alleluia* et à une *Antienne* de Communion. Quel est le type original? L'Alleluia, sans doute, qui est un chant liturgique plus ancien que les Ant. de Communion. Mais on avouera qu'en passant de l'un à l'autre la mélodie a pu, a dû même subir quelque modification et se simplifier. Les pressus ont donc disparu pour faire place à des porrectus. Ceux-ci, en effet, conviennent mieux à une Antienne, mélodie généralement peu ornée, tandis que les ℣. Alléluiatiques sont du genre des Graduels et des Offertoires, c.-à-d. très ornés.

Dès lors, aucune comparaison ne peut être surement établie entre ces deux versions de la mélodie, qui peut différer notablement de l'une à l'autre dans le passage cité. Aussi D. Mocquereau fait-il très bien observer que tous les mscr. de St Gall s'accordant pour noter l'Alleluia par des pressus et la Communion par des porrectus. Il faut donc traduire l'un et l'autre d'après leur notation spéciale, sans vouloir les assimiler complètement.

1) La clinis n'est pas épisémée dans 339, elle est assurément brève, aussi bien que le pressus de 121.

Les porrectus n'offrent pas de difficulté; ils sont brefs tous les deux. Je suis plus embarrassé de traduire les pressus; les manuscrits ne concordent pas tout à fait. Dans les 2 exemples, le N° 359, faute de copiste sans doute, en fait deux pressus majeurs surmontés du *c*, c.-à-d. brefs; le N° 339 fait le 1er mineur et le second majeur; le N° 121 écrit deux pressus mineurs. Cette dernière version me paraît la bonne, en y ajoutant le *c* du N° 359, et c'est ainsi que je l'ai traduite ci-dessus. Le pressus majeur serait ici un ornement bien compliqué et difficile à rendre, pour nous du moins qui en avons perdu le sens et l'habitude.

Il est à remarquer, d'ailleurs, que les porrectus ne remplacent pas exactement des pressus: ceux-ci se terminent tous les deux sur DO et la clinis épisémée s'enchaîne directement avec eux; les porrectus, au contraire, renfermant trois notes, au lieu de deux, finissent sur le RE et la clinis épisémée s'enchaîne avec ce RE, non avec le DO. Il aurait fallu là une clinis RE-DO, plutôt qu'un porrectus RE-DO-RE; preuve que les porrectus n'ont pas été pris comme l'équivalent des pressus, mais comme une simplification de la mélodie.

9° Equivalence. Fig. 284 (285).




Quel besoin de fusion y a-t-il en tout cela? Pas l'ombre. Mais il est bon d'observer ici la manière de raisonner de D. Mocquereau (voyez N° 397 et 393); elle a de quoi étonner.

Il s'agit, on s'en souvient, de démontrer par l'argument des équivalences neumatiques que «la fusion de deux notes en un seul son est le propre du *pressus*». — On admet généralement que le douteux se prouve par le certain. Il était donc à croire que l'honorable auteur nous offrirait des équivalences absolument certaines, où la *fusion* ne fût sujette à aucun doute; sinon, que vaut l'argument?

Or, non seulement les exemples cités ne concluent pas à une fusion, quelle qu'elle soit, mais voici maintenant qu'on fait appel au pressus lui-même pour établir la fusion dans les prétendues équivalences. «La fusion des deux *virgas* est certaine ici, car le *pressus* réel est indiqué dans le mscr. 121 d'Einsiedeln». — «Ici le *pressus* est dans tous les mscr. de St Gall, la fusion des deux *virgas* de la notation Guidonienne est donc obligatoire».

En bonne logique, cette façon de raisonner s'appelle *cercle vicieux*, deux choses également douteuses qui se servent de preuve l'une à l'autre. Et que de fois, dans la théorie du rythme soi-disant oratoire, le même argument

tient lieu de démonstration apodictique! Nous en verrons tout à l'heure un autre exemple.

Je m'arrête donc là pour ce qui regarde les équivalences de D. Mocquereau; toutes sont du même genre et ne concluent, qu'à la condition de supposer démontré ce qui est précisément en question. Comme si deux manières de chanter un même trait, l'une simple et l'autre ornée, étaient impossibles, ou que l'emploi d'un signe pour un autre indiquât nécessairement leur identité absolue, celle par conséquent des deux choses signifiées. Les exemples ci-dessus prouvent assez le contraire, tout musicien devra en convenir.

L'argument de D. Mocquereau ne porte donc pas, sa démonstration ne conclut à rien. Venons à sa seconde preuve.

II. *Le sigle romanien* $\overline{co}$ = *conjungatur*. «Parmi les sigles romaniens . ., il y en a un qui a pour but unique d'indiquer cette fusion de deux notes en une seule formant *pressus*: c'est le sigle $\overline{co}$, qui signifie *conjunctim* ou *conjungatur*. On ne le trouve qu'à la rencontre de deux groupes se soudant à l'unisson. Rarement, très rarement, il est placé sur le *pressus major*, où il marque l'union des deux premières notes. Là, il est superflu, car la jonction graphique de la *virga* et du *pressus* suffit pour indiquer leur fusion».

«Quelques exemples de son emploi». — Suivent sept exemples de cet emploi du sigle $\overline{co}$.

Comme tout cela est affirmé catégoriquement, sans hésitation, sans le moindre doute! Dirait-on, en vérité, qu'il s'agit précisément de prouver «la fusion de deux notes propre au pressus», et que l'emploi du sigle $\overline{co}$ le démontre clairement?

Pourquoi et comment, on ne nous le dit pas; on affirme seulement: 1° Que le sigle $\overline{co}$ «a pour but unique d'indiquer cette fusion de deux notes en une seule formant *pressus*». — 2° Que le sigle $\overline{co}$ signifie *conjunctim* ou *conjungatur*. — Or, *quod gratis affirmatur*, *gratis negatur*, ce qu'on affirme sans preuve, il suffit de le nier. Nous le nions donc, et de plus je vais dire pourquoi.

La vraie signification des lettres romaniennes a été authentiquement expliquée par Notker dans sa lettre au moine Lambert; il ne nous appartient pas de la rejeter pour lui en substituer une autre de notre invention.

Or, suivant l'explication de Notker, chaque lettre a une signification qui lui est propre, et c'est ordinairement la 1re lettre du mot qui renferme cette signification: *a* altius, *b* bene, *c* celeriter, *e* equaliter, etc. . . Deux et même trois lettres peuvent être adjointes; elles conservent alors chacune leur signification propre et leur ensemble donne un sens plus complet. Ainsi *ab* signifie monter beaucoup, *ib* descendre beaucoup, *tb* tenir, allonger beaucoup. Et ainsi des autres lettres.

«Toutes les fois, dit Notker, que deux, trois ou un plus grand nombre de lettres sont mises ensemble, on reconnaîtra facilement par la signification qui leur est donnée ci-dessus, en particulier par ce qui est dit de la lettre *B*, comment il faut les interpréter» [1]).

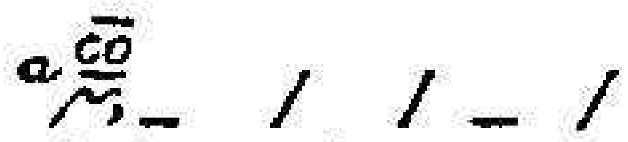
Que signifient donc les deux lettres *c* et *o*? Le voici, d'après Notker: «*C*, ut cito, celeriter dicatur, certificat. *O*, figuram sui in ore cantantis

1) «Ubicumque autem duo, vel tres, aut plures litteræ ponuntur in uno loco, ex superiori interpretatione, maximeque illa quam de *B* dixi, quid sibi velint, facile poterit adverti». (Ap. Gerb. I. p. 964.)

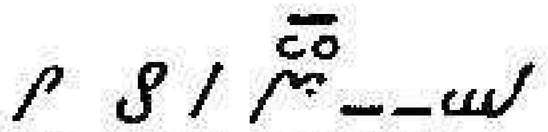
ordinat». C'est-à-dire, que la lettre *c* est le signe des brèves, et que toutes les notes sur lesquelles ce signe est placé sont rythmiquement brèves. *O*, si je comprends bien Notker, avertit de chanter en notes pleines et sonores, la bouche bien ouverte; c'est un signe d'émission vocale, comme *f*, *g*, *k*, *p*, etc. . . Les deux lettres réunies peuvent donc signifier que les sons ainsi notés doivent être chantés brièvement, mais cependant d'une voix bien pleine et en faisant entendre distinctement chaque note.

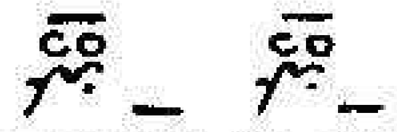
Est-ce bien là le sens de ces deux lettres romaniennes? Je ne le garantis point; je les interprète cependant de la manière clairement indiquée par Notker. Nulle part, celui-ci ne parle de réunir les deux lettres *c* et *o* pour en faire l'abréviation du mot *conjunctim* ou *conjungatur*. Ce peut être une divination de D. Mocquereau, ce n'est pas l'explication de Notker et, à moins qu'elle ne soit prouvée, le respectable inventeur ne nous en voudra pas de la tenir pour fort incertaine, sinon fausse.

Je remarque, en outre, qu'en certains endroits le sigle $\overline{co}$ est placé de telle sorte qu'une fusion de deux notes est absolument impossible. Ainsi, on le trouve sur des pressus, majeurs ou mineurs, portant une syllabe, ne pouvant par conséquent fusionner avec la syllabe et la neume précédente. Par ex.:


Dom. in LXX. Ant. *Amice, non facio.* tol-le quod tu-um est


In Cœna Dni. ℟. *Ecce turba*: vocaba-tur Judas.


Sabb. S. ℟. *Recessit pastor.* et seras pariter


Resp. de Job. manum tu-am.

On le trouve encore sur des pressus placés à un degré supérieur par rapport à la neume précédente, ne pouvant dès lors se fusionner avec elle. L'exemple des ℟ du II[e] mode (le ℟, non le ℣.) que cite D. Mocquereau (Fig. 308), est ainsi noté dans l'édition Vaticane[2]):

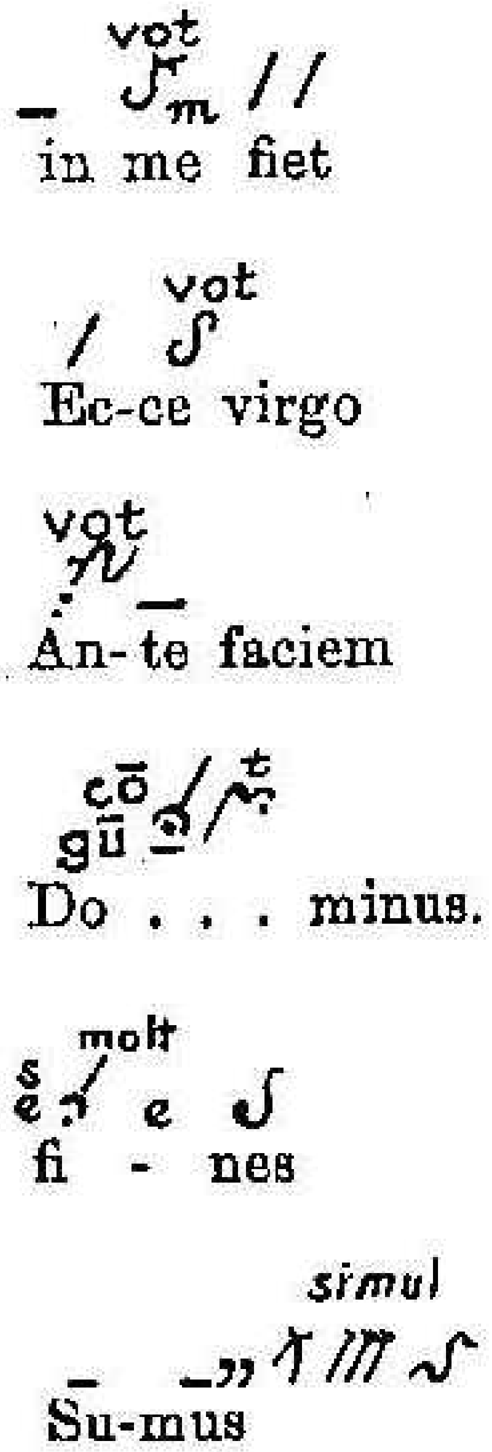

in san-ctam ci - - - - vi - - - - - ta - - - - tem

Sans doute, D. Mocquereau a eu soin de l'écrire avec un *Fa* au lieu d'un *MI* avant le pressus, et peut-être de très bons manuscrits lui donnent-ils raison, mais le fait que d'autres bons manuscrits, comme ceux qui ont fourni la version Vaticane, écrivent *mi* et non *fa*, ne prouve guère que la fusion des deux notes fût de tradition antérieure.

2) Cf. ℟. *Ingrediente Domino.* Dom. Palmarum.

Puis, chose étonnante, le sigle $\overline{co}$ semble tout particulier aux Répons, il est bien rare partout ailleurs, où les pressus cependant ne manquent pas. J'ai relevé dans l'Antiphonaire d'Hartker avez assez de soin tous les exemples que j'en ai pu apercevoir; ils sont au nombre de 72, quinze dans le 1er volume et 57 dans le second. Sur ces 72 exemples, quatre appartiennent à des Antiennes, tous les autres à des Répons.

J'ai fait le même travail pour le Graduel, N° 359; sauf un cas douteux, parce qu'il est mal écrit, je n'ai pas trouvé d'exemples du sigle en question. Le mscr. 121 d'Einsiedeln, dont nombre de pages sont un vrai fouillis de lettres et de signes, en contient-il beaucoup plus? Je ne sais; dans les 50 premières pages j'ai pu en découvrir deux exemples. En revanche, on y voit des sigles du genre que voici:




| | |
|---|---|
| F. IV. 4 temp. Adv. Offert. ℣. | in me fiet |
| Ibid. Comm. | Ec-ce virgo |
| Nativ. Dni. 1a Missa. Off. | An-te faciem |
| Ibid. 2a Missa. Off. ℣. | Do . . . minus. |
| Ibid. 3a M. Comm. | fi - nes |
| SS. Innoc. — Off. | Su-mus |

Je les livre à la sagacité de D. Mocquereau qui les devinera sans doute mieux que moi.

Enfin, supposons même que l'interprétation de $\overline{co}$ dans le sens de *conjunctim* ou *conjungatur* soit aussi certaine qu'elle l'est peu, s'ensuivrait-il que cette *conjonction* des notes doive être une *fusion*? Joindre deux notes n'est pas nécessairement les fusionner et des deux n'en faire plus qu'une.

La notation romanienne a deux signes pour faire d'une clinis brève ou commune une clinis longue: c'est l'épisème et la lettre *t*. Quand donc elle voulait remplacer les deux premières notes brèves et répercutées du pressus par une seule note longue, elle mettait à la place du pressus une clinis épisémée ou surmontée de la lettre *t*; et c'est ce qui a lieu assez souvent dans les manuscrits. Le *conjunctim* était inutile et il n'aurait pas eu cet effet.

Mais ce qu'il pouvait très bien signifier, c'est que, sans rien changer ni au pressus ni à la neume précédente, on devait les réunir l'un à l'autre sur le même degré, à la manière des notes répercutées, et non pas les disjoindre en donnant à chaque neume une émission distincte, ou en les plaçant sur

des degrés différents. Cela aurait pu arriver en effet, car les exemples de $\overline{co}$ qui ne se trouvent pas sur des pressus isolés, renferment tous deux neumes distinctes et séparées par un espace: tantôt un *podatus* bref, ou une *clinis* brève, ou un *torculus* suivis d'une *clinis* épisémée; tantôt une *virga*, ou une *clinis*, ou un *podatus*, ou un *torculus*, que suit un *pressus*.

Si donc $\overline{co}$ est mis pour *conjunctim*, — ce qui n'est nullement démontré — pas n'est besoin d'imaginer une fusion entre les neumes; il suffit de les associer, de commencer la $2^{e}$ où finit la $1^{re}$, sans autre distinction que celle des notes répercutées. D'autant, je le répète, que le pressus majeur ou mineur est une neume complète, distincte par son ornement spécial de la neume simple dont elle dérive, c.-à-d. de la clinis, et qui se suffit à elle-même sans adjonction, sans fusion surtout avec quelque autre neume que ce soit.

III. *Diérèse du pressus.* Pour prévenir certaines difficultés qu'on ne pouvait manquer de lui faire à l'encontre de sa théorie du pressus, D. Mocquereau est amené à expliquer deux faits assez fréquents dans les mélodies grégoriennes: faits de *diérèse* d'une part, faits de *crase* d'autre part.

La *diérèse* divise les groupes neumatiques, lorsqu'ils doivent recevoir un plus grand nombre de syllabes; la *crase*, au contraire, réunit en un seul groupe des neumes pour lesquelles il n'y a plus qu'une même syllabe.

La diérèse peut se pratiquer de 3 manières: en séparant deux neumes *associées*, pour donner à chacune une syllabe distincte; en réduisant les neumes *composées* une clinis double, par ex., un torculus resupinus, un pes præ ou subpunctis, etc. . ., à leurs éléments simples; en divisant les neumes *simples* elles-mêmes, une clinis, ou un podatus, ou un porrectus, en virgas détachées dont chacune reçoit une syllabe.

La crase agit à l'inverse de la diérèse: elle *associe* les neumes, ou elle les *compose*, ou elle leur rend leur forme *simple* et naturelle.

Voici trois exemples qui renferment un certain nombre de ces différents cas: c'est une même mélodie sur trois textes différents, avec plus ou moins de syllabes.

Grad. *Tollite portas.*




Grad. *In sole posuit.*




Grad. *Hæc dies.*




On voit comment, dans une même mélodie les neumes pouvent être plus ou moins transformées, suivant le texte auquel elles sont appliquées; comment

le rythme lui-même est souvent modifié pour s'adapter à de nouvelles exigences et au gré du compositeur. Il n'y a donc pas à arguer de la forme, mélodique ou rythmique, d'une mélodie en tel cas pour conclure à son identité partout où elle est appliquée à des paroles différentes.

D. Mocquereau le reconnaît également: «quoi qu'il en soit, dit-il, de cette antériorité (par rapport à trois versions d'une même mélodie), la différence mélodique demeure. Or, si le compositeur se croit autorisé à de tels changements *mélodiques*, qui en entraînent nécessairement de *rythmiques* . . . on ne voit pas pourquoi on serait forcé de maintenir le même rythme entre les deux clivis épisémées (divisées sur 2 syllabes) et les deux clivis fusionnées (clinis et pressus). Ainsi se trouve, pour le cas en litige, sinon renversé, du moins fortement ébranlé, ce subtil et spécieux argument tiré de l'unité d'un même rythme».

Très bien, dirai-je, c'est précisément ce que nous soutenons: autres neumes, autre rythme et, entre deux manières de noter une mélodie, il n'y a pas nécessairement identité de rythme. Il faut traduire différemment des versions différentes, parce que chacune d'elles correspond à la pratique des chanteurs du temps ou du lieu. Mais alors que devient l'argument des *équivalences* neumatiques cher à D. Mocquereau et dont il abuse vraiment au sujet du pressus?

Il soutient que la fusion de deux notes en une seule est le propre du pressus, voire que la seule *apposition* de deux neumes sur le même degré entraîne leur fusion et constitue un pressus. On lui objecte le cas d'une diérèse entre ces notes fusionnées, qui ne sont plus deux notes, mais une seule et qui, par conséquent, ne peuvent recevoir qu'une syllabe.

De fait, le cas est embarrassant, car ce qui est essentiellement un ne peut pas être divisé en deux. C'est pour le résoudre que D. Mocquereau recourt à la différence de notation, entraînant une différence de rythme et de mélodie. Mais il est bien entendu que la réponse vaut «pour le cas en litige» seulement; il faudrait se garder d'en faire l'application ailleurs.

Curieuse façon de raisonner! On établit une théorie qui ne tient pas devant les faits et, quand une objection se présente qui ne cadre guère avec la théorie, on invoque une exception pour ce cas seulement. Mais non: *quod fit semel, potest fieri bis*, et si la réponse vaut pour un cas, elle ne vaut pas moins pour tous les cas similaires.

La théorie des équivalences neumatiques, entendue comme le fait D. Mocquereau, pèche par la base, parce qu'elle suppose une identité rythmique entre des cas tout différents. D'ailleurs, le fait premier, celui d'une fusion entre les deux notes à l'unisson du pressus, est purement imaginaire; à plus forte raison, celui d'une fusion entre le pressus et n'importe quelle neume précédente. La simple répercussion suffit à tout expliquer, si l'on veut bien admettre pour tous les cas, et non pour un seul, qu'à notation différente il faut traduction différente.

On a pu voir, en effet, par les nombreux exemples ci-dessus, que de *fusion* il n'y a pas trace dans la notation, et que rien n'est plus simple, plus naturel que de donner aux neumes leur valeur rythmique, tout en les unissant au moyen de la *répercussion*, procédé très ordinaire aux mélodies grégoriennes.

## § III. Valeur attractive des pressus.

Quant à la valeur attractive des pressus, lorsqu'ils se trouvent deux ou trois assez rapprochés les uns des autres dans une même mélodie, j'avoue n'en pas saisir la raison, sinon dans un concept particulier à D. Mocquereau, qui compare les pressus «à des colonnes solides sur lesquelles repose la construction rythmique».

L'illustre Maître voit ainsi les choses; nous, nous ne voyons pas. Puis, il y a des exceptions; et assez nombreuses, paraît-il, «car le compositeur reste toujours libre de traiter ces motifs comme il l'entend». De fait, il use de sa liberté. On s'en aperçoit à la seule lecture des exemples cités, tels qu'ils sont notés dans les manuscrits:

Tract. *Qui habitat.*




*Ibid.*




*Ibid.*




Tract. *De profundis.*




Grad. *Bened. Dnus.*




D'autres seront-ils plus heureux que moi? Mais il m'est difficile, en vérité, d'apercevoir dans les pressus de ces exemples «les colonnes solides sur lesquelles repose la construction rythmique des mélodies». Ce peut être vrai dans le système du rythme à notes égales; mais au point de vue musical, le rythme a d'autres assises et tous ces pressus, clinis *ornées*, pourraient être remplacées par autant de clinis *simples*, sans que le rythme en souffrît le moins du monde. Seul par-ci par-là, l'agrément des mélodies y perdrait quelque chose.

### Article V. *Scandicus orné.*

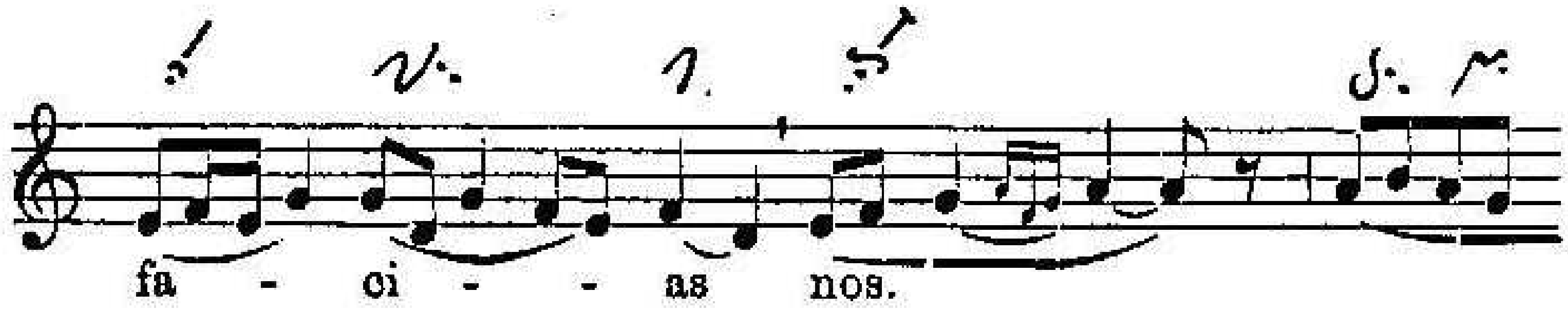
Le scandicus a, dans les manuscrits de St Gall, trois formes ornées: le scandicus *volubilis*, le *salicus* et le *quilisma.*

#### § I. Scandicus volubilis.

La 1re note est un point ou une virga; la 2e est une ligne recourbée ressemblant à une S couchée; la 3e est une virga. Evidemment, le ∽ représente un ornement; mais lequel?

Le même signe dans la musique moderne indique un groupe de petites notes placé entre une note inférieure et une note supérieure, à distance de seconde ou de tierce. Quelque chose de semblable a pu exister dans la musique grégorienne, et le *scandicus volubilis* était l'une des formes de ce *gruppetto.* Ce qu'il était au juste, je ne le saurait dire; les documents font défaut. Mais les bons chanteurs trouveront une bonne manière de le rendre. Voici dans quelques exemples comment je crois qu'on le pourrait traduire:

Alleluia
℣. *Excita, Dne.*




Off.
*Tui sunt cœli.*




Off.
*Anima nostra.*




Allel.
℣. *Pascha nostrum.*




#### § 2. Salicus.

Le *scandicus volubilis* n'est pas fréquent dans les mélodies grégoriennes; le *salicus*, qui semble en être comme un diminutif, une forme plus simple, est au contraire très usité; mais on ne sait bien exactement en quoi il consiste.

Etymologiquement, jusqu'ici on dérivait le mot de *salicus* du verbe latin *salire*, sauter, tout comme celui de *scandicus* du verbe *scandere*, monter; et cette double étymologie paraissait conforme à ce que représentent ces deux signes neumatiques. Mais peut-être s'est-on trompé.

En effet, s'il faut en croire le P. J. Thibaut dans son livre *Origine de la notation neumatique latine* (p. 72), *salicus* ne vient pas de *salire*, mais de σάλιξ, saule, de même que *scandicus* vient de σχάνδιξ, cerfeuil, et non pas de *scandere*. Ce sont deux termes de la notation constantinopolitaine, pris de la forme même du signe plutôt que de la chose signifiée. En ce cas, les noms ne nous apprendraient rien sur ce que représentent ces deux neumes.

Dom Mocquereau (*loc. cit.* p. 385) explique de la manière suivante le *salicus*. Après avoir noté que le salicus est un groupe ascendant de trois, quatre et cinq notes, qui a deux formes: l'une, dans laquelle toutes les notes sont ascendantes; l'autre où les deux premières notes sont à l'unisson, il ajoute: «les auteurs ne nous disent rien de l'interprétation de ce groupe, elle doit être demandée aux manuscrits. La réponse qu'ils nous donnent, permet d'adopter l'exécution suivante.

«Ainsi que l'insinue le nom même de *salicus* — *salire*, sauter — la voix, après avoir effleuré la 1re note, rebondit de suite sur la deuxième, celle qui est figurée par un signe particulier; elle s'y appuie comme sur un *pressus*, mais moins longtemps et moins fortement. C'est donc sur la 2e note de ce groupe que doit se placer l'ictus rythmique.»

Que *salicus* vienne de *salire*, c'est au moins douteux, et une interprétation qui ne repose que sur un fondement aussi incertain, offre elle-même assez peu de certitude. Mais quoi qu'il en soit de l'étymologie, on ne voit pas bien comment la voix passant légèrement sur la 1re note *rebondit* sur la 2e. Le *bond* fait défaut, quisque les notes se suivent à intervalle continu, voire à l'unisson.

Puis, alors même que la note d'appui serait la 2e et non la 1re, il n'y aurait pas là de quoi distinguer le *salicus* du *scandicus*, dont les 1res notes sont tantôt brèves et tantôt longues, suivant qu'elles sont des points ou des virgas. Scandicus et salicus seraient donc au fond deux signes ne représentant qu'une même chose, ce qui n'est pas probable.

Il y a, ce me semble, de la part de D. Mocquereau, confusion entre deux signes qui ont certainement quelque rapport entre eux, puisqu'ils dérivent l'un et l'autre du *scandicus*, auquel ils ajoutent un ornement spécial, mais qui n'en sont pas moins distincts par leur figure et par leur signification, je veux dire le *scandicus volubilis* dont il vient d'être question, mais que D. Mocquereau passe sous silence, et le *salicus*.

Le scandicus volubilis est quelquefois représenté par le *pes volubilis* précédé de points ou d'une virga. C'est ainsi que, dans l'exemple ci-dessus de l'*Alleluia*. ℣. *Excita, Domine*, le No 121 d'Einsiedeln écrit le scandicus volubilis sur *nos*. Il y a équivalence en effet, avec cette seule différence que, dans le scandicus volubilis, la note ornée est détachée des deux autres, tandis que dans le *pes volubilis præpunctis* elle est jointe à la virga supérieure.

En différents temps et en différents lieux, on a pu chanter et noter la même mélodie soit avec un scandicus simple, soit avec un scandicus volubilis, soit enfin avec un salicus. Ces usages divers n'impliquent d'aucune façon l'identité de ces trois sortes de neumes; ce n'en sont pas moins trois signes et trois choses distinctes, bien qu'apparentées de très près. L'argument des équivalences, ici comme ailleurs, n'a donc qu'une valeur très relative; il convient de n'en pas abuser pour en tirer plus qu'il ne contient.

Quant à l'argument de la *diérèse* du salicus, il suffit de renvoyer à ce qui a été dit plus haut de la diérèse du pressus et à ce que reconnaît D. Mocquereau lui-même. La diérèse, comme la crase, entraîne souvent des différences de mélodie et de rythme dans les neumes, et le compositeur en use librement. On ne peut, par conséquent, conclure de la forme que prend une neume dans le cas de diérèse à celle qu'elle doit avoir dans sa composition naturelle et primitive.

Les tropes et séquences, auxquels nous avons eu recours pour déterminer la composition du pressus, peuvent nous aider également pour celle du salicus. C'est une diérèse, il est vrai, mais dans des conditions particulières: le poète devait composer les paroles de telle sorte, que mélodie et rythme fussent conservés intacts et qu'il y eût accord entre le rythme du chant et celui des paroles. Etant donné le but que se proposait Notker en composant ses tropes, il ne pouvait faire autrement, puisqu'il n'ajoutait les paroles que pour mieux retenir les mélodies des séquences. Dès lors, un rythme peut servir à déterminer l'autre, l'œuvre du poète étant calquée sur celle du musicien.

Or, la séquence de Notker *Natus ante sæcula Dei Filius* contient quatre exemples de *salicus*, avec application de paroles syllabiquement adaptées aux notes de la neume. Les voici traduits dans le rythme qui paraît le plus conforme à la composition tout à la fois tonique et métrique des mots:







D'après cela, il y aurait des salicus *brefs* et des salicus *longs* ou communs; et c'est ce qui expliquerait la présence du *c* et du *t* (ou des lettres similaires) au-dessus de la 2ᵉ note, comme en témoigne D. Mocquereau; mais ces cas sont bien rares et je ne les ai pas encore rencontrés dans les manuscrits de Sᵗ Gall.

On comprendrait également que le salicus soit remplacé dans les manuscrits tantôt par un scandicus volubilis et tantôt par un simple scandicus. Mais la question de durée par rapport à la note ornée n'est que secondaire; ce qui importe davantage, c'est la nature de l'ornement dans le salicus. Les auteurs n'en disent rien, tout ce qui regarde la question des ornements du chant était laissé à l'enseignement oral et à la pratique de tous les jours. La figure du signe neumatique peut donc seule nous renseigner à cet égard, et peut-être aussi le nom qui lui a été donné, au moins comme *confirmatur*.

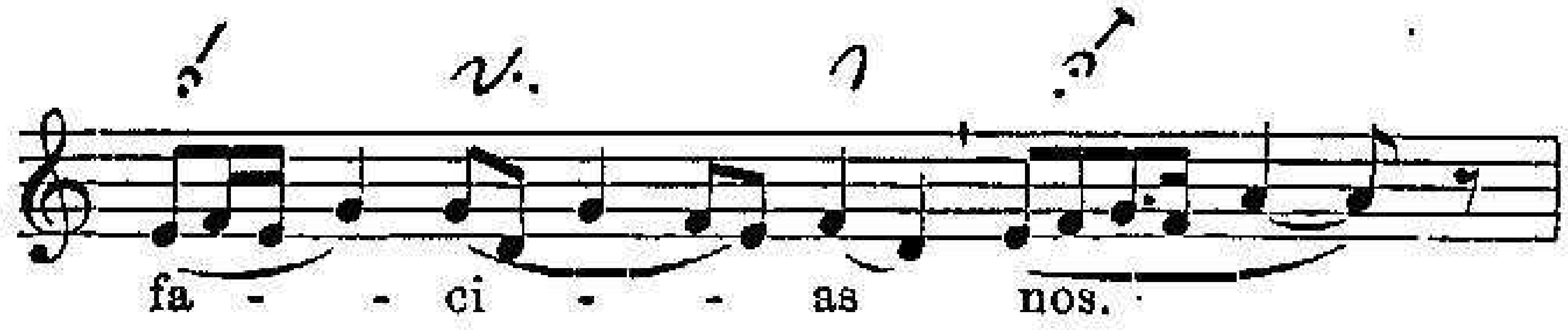
Je remarque, que le *salicus* est figuré clairement dans la notation romanienne par une petite *clinis* précédée d'un ou de deux points et suivie d'une virga, tantôt simple, tantôt épisémée ou même liquescente (voir les exemples ci-après). — Cette clinis remplaçant le point ou le trait du scandicus a sa

raison d'être: que peut-elle représenter sinon, ce qui est le propre de toute clinis, deux notes, une supérieure et une inférieure?

Ces deux notes ont sans doute la valeur de celle qu'elles remplacent dans le scandicus: si elles sont mises pour un point du scandicus bref, elles ne valent ensemble qu'une brève, ce sont deux semibrèves. Si elles remplacent un trait du scandicus long, elles valent un temps et ce sont deux brèves.

C'est ainsi que, dans l'*Alleluia*. ℣. *Excita Domine* ci-dessous, le salicus sur la syllabe *fa* est bref, tandis que le salicus de certains manuscrits sur la syllabe *nos* est probablement long, parce qu'il remplace le *scandicus volubilis* ou le *pes volubilis* d'autres manuscrits. Ex.:

All. ℣. *Excita, Dne.*




Intr. *Circumdederunt.*



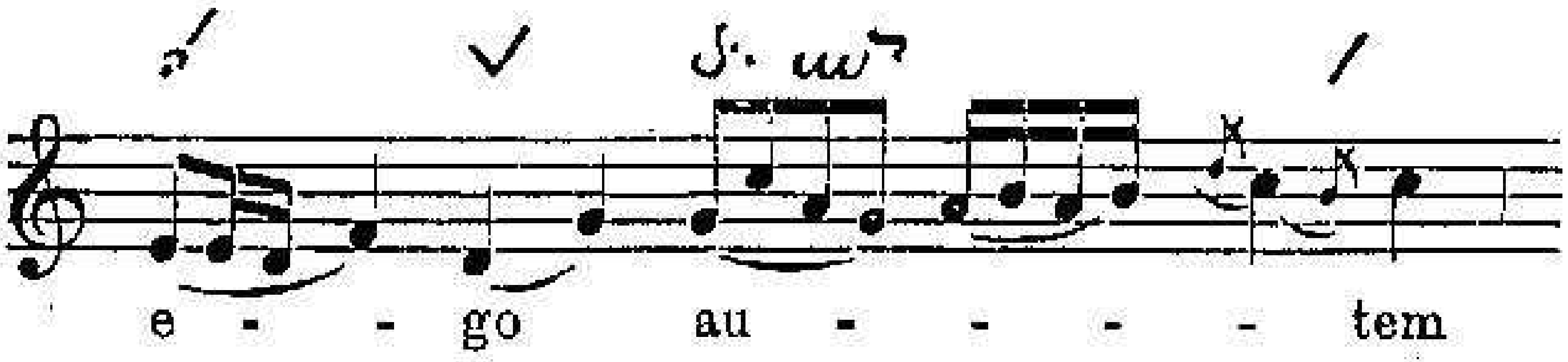

A supposer vraie l'étymologie de *salicus* comme dérivé du verbe *salire*, sauter, elle se vérifierait assurément beaucoup mieux dans notre interprétation que dans celle de D. Mocquereau; car c'est un saut réel que doit faire la voix pour monter de la 3$^{e}$ note à la 4$^{e}$, au lieu de l'ascension tranquille et régulière du scandicus simple. Le signe répond ainsi à la chose et le nom à l'effet produit.

Quant au salicus de la 2$^{e}$ forme, où les deux premières notes sont à l'unisson, sa composition rythmique est la même, il ne diffère que mélodiquement; les deux premières notes doivent être répercutées, au lieu de se suivre à un degré supérieur.

Ant. *Asperges me.*



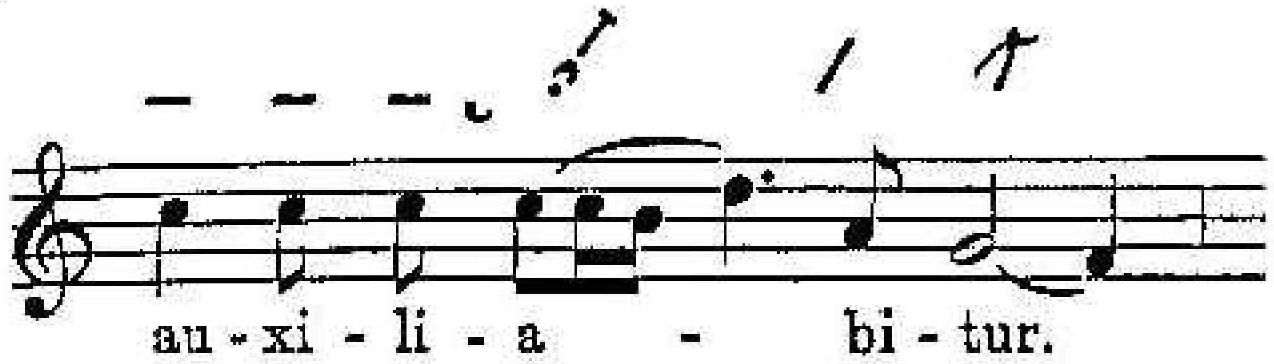

Intr. *Ego autem.*




Comm. *Semel juravi.*



Off. *Inveni David.*




## § III. *Quilisma.*

Le *quilisma*, son nom l'indique, est d'origine grecque. «C'est, observe le P. J. Thibaut (*op. cit.* p. 77.), de tous les termes séméiographiques des neumes latines celui dont l'étymologie grecque apparaît avec le plus d'évidence: Κύλισμα, action de se rouler, de κυλίω, rouler, faire rouler. Le signe correspondant de la notation arménienne porte également le nom de quilisma et représente, ainsi que le caractère homologue de la notation constantinopolitaine, une double ondulation dont la seconde, légèrement coudée, est d'ordinaire d'une plus grande amplitude que la première. Dans la notation grégorienne, le dessin de cette même neume se fait à bâtons rompus, avec prolongement supérieur du dernier jambage».

On peut donc considérer le *quilisma* comme le signe par excellence des *notæ volubiles*, dont il porte le nom: Κύλισμα, *quod volutatur* ou, comme traduit le P. Kircher, *vox volatilis.* Mais de quelle nature était ce *roulement* de la voix, et de quoi se compose la neume appelée *quilisma?*

De toutes les neumes d'ornement, c'est peut-être celle que le auteurs du moyen-âge ont le plus expliquée[1]); elle ne nous est pas mieux connue pour autant et l'on dispute encore sur ce qu'elle représente. Un point cependant sur lequel tous les auteurs semblent d'accord, c'est d'appeler le quilisma tout à la fois neume *tremblante* (vox tremula) et neume *graduée* (gradatum, neumas gradatas), qui monte par degrés. Seulement, ils ne disent pas très clairement en quoi consiste ce *tremblement* que la voix fait entendre dans l'exécution du quilisma, et c'est ce que nous aurions besoin de savoir.

Bernon de Reichenau dit: «les quilismata, que nous appelons neumes graduées, se modulent par le gosier bien mieux qu'au moyen des cordes ou de quelque autre instrument». Mais les instruments n'étaient guère perfectionnés alors. Toujours est-il que le quilisma était une manière d'émettre les sons qui convenait plus particulièrement aux voix humaines.

Engelbert d'Admont ajoute cette explication quelque peu discordante: «l'unisson n'a ni arsis (*élévation*) ni thésis (*abaissement* de la voix), par conséquent pas d'intervalle des sons; mais c'est une voix *tremblante* (vox tremula) comme le son de la trompette et du cor, qu'on représente dans les livres par la neume appelée *quilisma*». Ce serait donc, d'après Engelbert, une note vibrante, celle que les Italiens appellent *vibrato*, c.-à.-d. un tremblement de la voix, différent du trille où l'on entend toujours deux notes à intervalle de ton ou de demi-ton.

Jean de Murs enfin, dit à son tour au XIV$^{e}$ siècle: «*Quilisma* signifie courbure; il contient en effet trois notes ou davantage qui sont alternativement montantes et descendantes, ou vice versa». C'est l'explication la plus claire; nous y voyons que ce tremblement de la voix, dont parlent tous les auteurs, n'était pas tellement un unisson qu'on n'y pût distinguer des sons

1) Voir les textes cités par D. Mocquereau, p. 402, en note.

alternativement aigus et graves, mais leurs intervalles étaient sans doute peu précis et devaient dépendre beaucoup de chanteurs.

Jean des Murs parle de «trois notes ou plus» alternativement montantes et descendantes. Le tremblement de la voix peut, en effet, se pratiquer de deux manières, suivant que le quilisma, c.-à.-d. l'ornement, est placé sur tel ou tel degré de l'échelle, entre deux notes à intervalle de tierce ou de quarte:

Quilisma de 3 notes.



Quilisma de 4 notes.

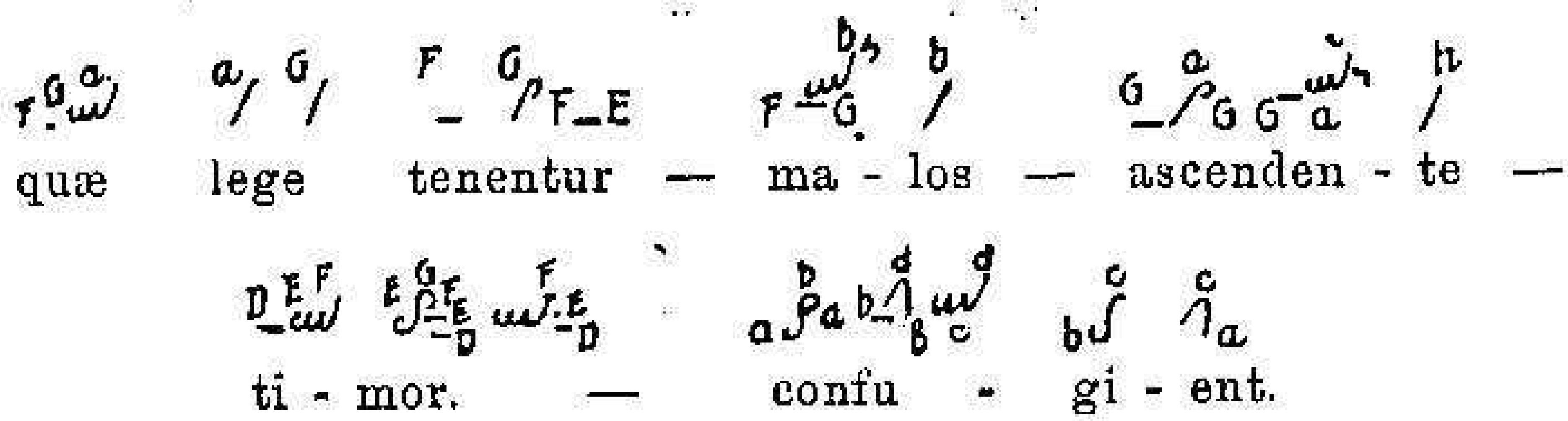


C'est ainsi du moins que je comprends l'explication de J. des Murs, et il me parait difficile de lui donner un autre sens; car il s'agit dans son texte, non pas de la neume quilisma tout entière, mais de la note médiane seulement, celle qui est tremblée et qui est proprement l'ornement du quilisma. Cette manière de passer d'une note inférieure à une note supérieure, distante d'une tierce ou d'une quarte, au moyen de petites notes intermédiaires formant ornement, est bien connue en musique; avec une certaine variété dans la forme, on l'a toujours pratiquée et elle convient parfaitement au quilisma [1]).

Le quilisma, c.-à.-d. l'ornement vocal appelé de ce nom, est donc ordinairement placé entre deux notes séparées par un intervalle de tierce ou de quarte. Mais on observera que ces deux notes extrêmes tantôt sont jointes au quilisma et forment avec lui une seule neume, tantôt au contraire en sont disjointes et appartiennent à d'autres neumes. Voici des exemples de ces différents cas:

---

1) Un document publié par le P. Lambillotte, à la fin de son volume *Antiphonaire de S^t Grégoire* (v. Tableau des huit modes en double notation, tiré d'un manuscrit de la Bibl. roy. de Munich) confirme cette interprétation. Les exemples des huit modes y sont notés en neumes sangalliennes et en lettres alphabétiques; or, voici comment les lettres traduisent en maints endroits les quilismata de la notation neumatique:




Le tremblement ou le trille se fait donc bien sur la note intermédiaire, c.-à.-d. dans les exemples ci-dessus à intervalle de seconde au-dessus de la première, de seconde ou de tierce inférieure à la troisième.

1. D. IV. Adv. Ant. 1.




2. *Ibid.*



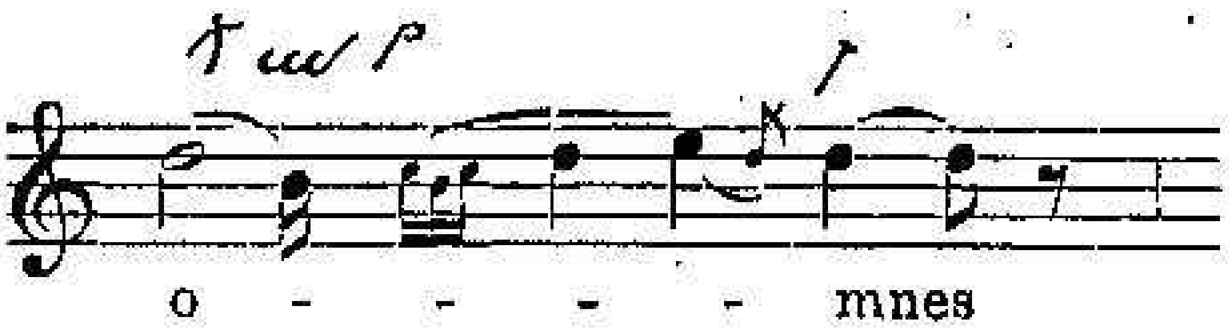

3. D. I. Adv. Ant. 4.




4. *Ibid.* Ant. 2.



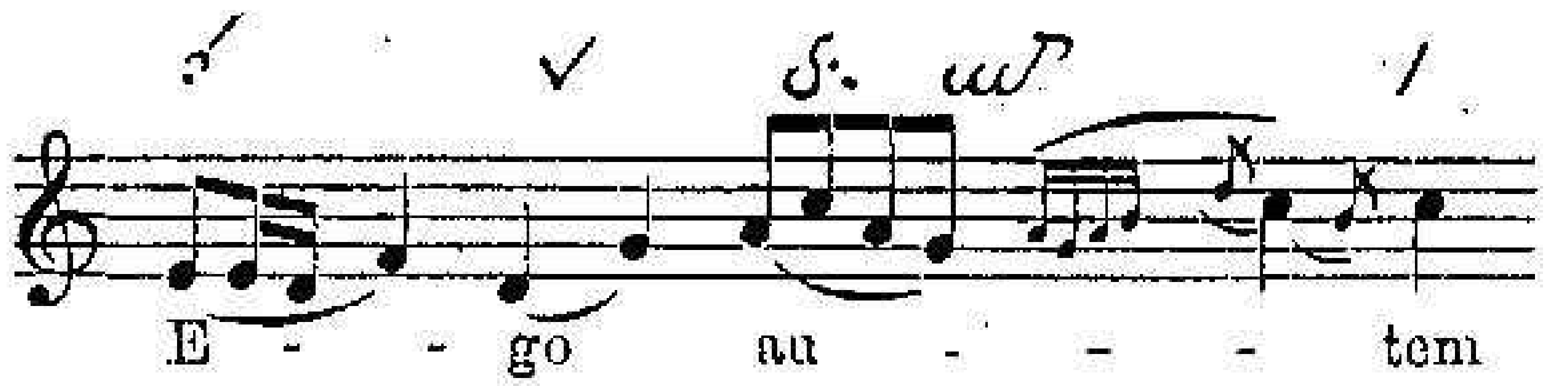

5. D. I. Adv. Ant. 4.




6. Intr. *Ego autem.*




7. *Ibid.*




8. Off. *Justitiæ Dni.*




9. D. I. Adv. Ant. 2.



10. D. inf. Oct. Nat. Ad. M.




11. Ann. B. V. M Ant. 2.




12. SS. Apost. Ant. 3.




On voit bien par ces exemples que le quilisma est en réalité un ornement vocal qui peut être employé seul sur une syllabe ou être adjoint de mille manières à d'autres neumes, pour servir de transition entre les notes de la mélodie. Sous sa forme la plus simple et la plus ordinaire (N° 1 ci-dessus), c'est un *scandicus* long ou bref, dont la 2e note est *tremblée*, c.-à.-d. remplacée par trois ou quatre petites notes ondulatoires et très brèves, qui caractérisent l'ornement du quilisma. Mais souvent aussi le quilisma n'est qu'un *podatus* avec première note tremblée (Nos 5, 9, 11 et 12), qui se lie plus ou moins étroitement avec d'autres neumes placées avant ou après lui.

Est-il vrai, comme le dit D. Mocquereau, que «le quilisma latin ait un effet rétroactif de retard ou même de prolongement sur la note ou le groupe qui le précèdent et que cette règle ne souffre aucune exception?» (p. 399).

Qu'il en suit ainsi souvent, je le veux bien; toujours, non, je ne le crois pas, et les exemples ci-dessus prouvent le contraire. Les notes qui précèdent l'ornement du quilisma peuvent être longues, et les manuscrits l'indiquent alors, comme on le voit dans les Nos 1, 5, 6; mais plus souvent elles sont communes, v. g. Nos 2, 4, 9, 10 et 12; parfois elles sont brèves, Nos 7, 8, voire 11, si l'on fait bref par position le trait qui précède.

On ne voit pas, d'ailleurs, pourquoi il en devrait être autrement. Les manuscrits ne le démontrent point et les auteurs disent le contraire; p. ex., le pseudo Aribon dans le passage cité par D. Mocquereau (p. 402, en note): «*tremula est neuma quam gradatum vel quilisma dicimus, quæ longitudinem de qua dicit (Guido) «duplo longiorem» cum subjecta virgula denotat, sine qua brevitatem, quæ intimatur per hoc quod dicit «vel duplo breviorem», insinuat*».

Enfin, ajoute D. Mocquereau, «nous n'avons rien trouvé dans les manuscrits, qui autorise l'usage d'une sorte de gruppetto sur la note qui précède le *quilisma*». Mais, 1° le gruppetto, c.-à.-d. l'ornement vocal n'est pas sur la note qui précède le quilisma, c'est le quilisma lui-même qui est ce gruppetto, et peu importe de quelle sorte est la note précédente, on vient de le voir. Puis,

2° que signifie donc dans les manuscrits cette *ligne ondulée* par laquelle ils figurent tous le quilisma? Est-ce donc la même chose qu'un point, un trait ou une virga recta?

3° Cette ligne ondulée ne représente-t-elle pas assez bien le *tremblement* de la voix sur la note ornée, tremblement que J. des Murs explique de la manière que nous avons vue, et que les musiciens de la musique figurée appelaient d'un nom significatif, «*nota procellaris*» note agitée comme les vagues de la mer?

Il faut, en vérité, une préoccupation extraordinaire pour oser prétendre que les manuscrits ne renferment rien qui autorise l'emploi du gruppetto-quilisma, alors que manuscrits et auteurs sont d'accord pour le donner à entendre. Ce dont ils ne parlent pas du tout, c'est du quilisma-port de voix, simple liquescence d'une note inférieure à note supérieure, une doublure de l'*épiphonus*, tout autre chose assurément que cette *vox tremula* qui est dans tous les auteurs.

Pratiquement, oui, on peut remplacer le quilisma par un simple scandicus ou un simple podatus. L'ornement disparaît alors et le chant en devient plus facile; mais la mélodie n'y perd-elle rien et peut-on dire que ce soit encore et en tout cas la mélodie grégorienne?

## Article VI. *Torculus orné.*

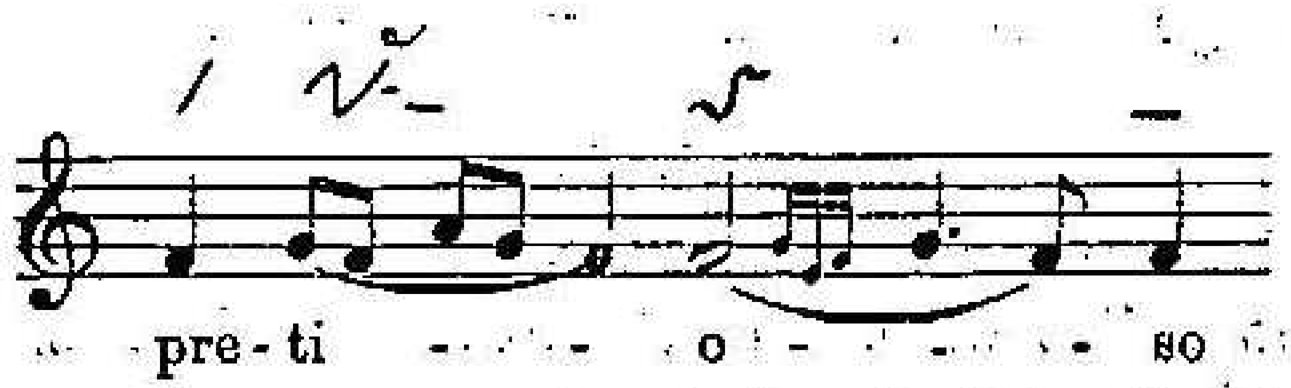
Le torculus orné est du genre des *notæ volubiles*, à en juger du moins par sa figure qui ressemble tout à la fois au *pes volubilis* pour une partie et à la *virga volubilis* ou franculus pour l'autre. Mais les auteurs ne nous apprennent rien sur l'ornement qu'il représente.

De l'usage qui en est fait dans les mélodies, on conclut avec assez de probabilité que le torculus volubilis est long; car le plus souvent il termine les phrases ou membres de phrase, à la manière de la clinis épisémée et du pressus long. Il est en ce cas placé sur l'avant-dernière syllabe du texte, et il est suivi d'un trait qui reçoit la dernière syllabe:

Off. *Inveni David.*




Comm. *Posuisti Dne.*




Mais d'autres fois aussi il est placé sur la dernière syllabe et quelques manuscrits lui donnent pour équivalent une virga épisémée suivie d'une clinis longue:

S<sup></sup>t Gall. N° 339. Einsiedeln. N° 121.

Off. *Gloria et hon.*



Il peut encore s'enchaîner avec d'autres neumes au cours de la mélodie. Sa 1[re] note en ce cas est toujours longue et ornée, les deux autres forment une clinis épisémée de deux ou de trois temps, selon ce qui suit. Ex.:

Grad. *Justus, cum cecid.*




Off. *Posuisti, Dne*




Tr. *Qui seminant.*




All. ℣. *Te martyrum.*




Ces exemples suffisent à montrer l'usage qu'on faisait du *torculus volubilis* dans les mélodies grégoriennes et comment on peut traduire l'ornement qu'il renferme. Il est certainement du même genre que les autres *notæ volubiles*, que le *pes volubilis* surtout, auquel il ressemble par sa première note. A en juger par la figure, le 2[e] note porte aussi un léger ornement; mais lequel? Je ne sais; pour plus de simplicité, je traduis cette 2[e] partie du torculus orné par une clinis longue. C'est ainsi, d'ailleurs, que cette neume est demeurée en usage dans notre musique moderne.

## Conclusion.

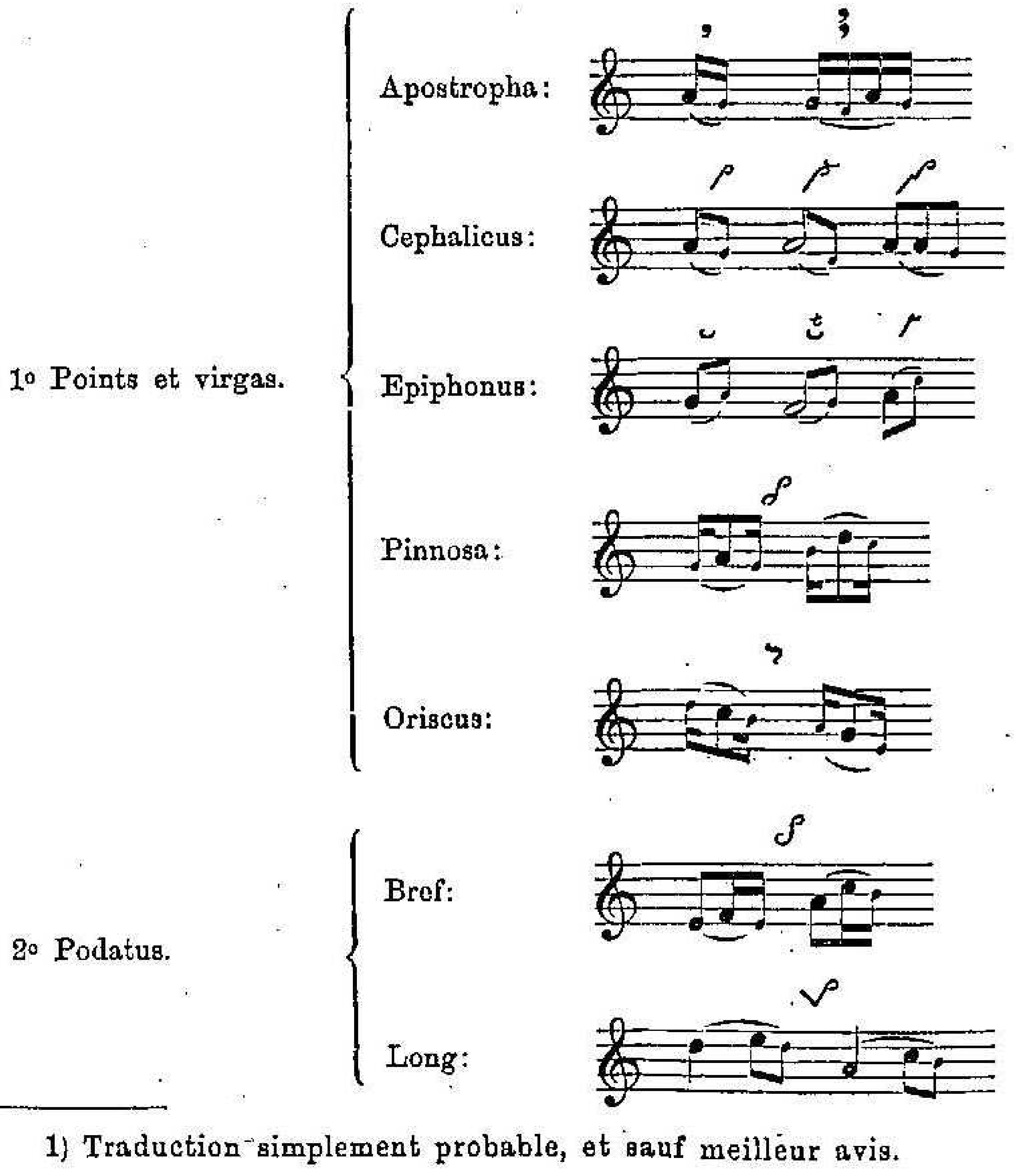
Tels sont les signes dont se servait la notation romanienne pour représenter les ornements usités dans les mélodies grégoriennes. Plusieurs de ces ornements nous sont assez connus; pour d'autres les renseignements clairs font défaut et la tradition s'est perdue. Le seul moyen parfois qui nous reste de les reconstituer, c'est la figure du signe lui-même; et ce moyen ne manque pas d'une certaine probabilité. Il semble, en effet, qu'on s'est attaché à donner à chaque neume d'ornement une figure en quelque sorte parlante, en rapport avec la chose qu'elle devait signifier. A ce point de vue, la notation romanienne est précieuse, car elle seule a été conçue et réalisée d'après cette idée éminemment pratique. La notation messine elle-même, quelque remarquable qu'elle soit, est loin de posséder la même perfection. Le plus sage est donc de nous en rapporter sur ce point aux manuscrits de S[t] Gall, plus clairs et plus complets que les autres, sans être jamais positivement en désaccord avec eux.

Une observation encore en terminant. On a vu combien souvent, même dans les meilleurs manuscrits, les mélodies sont notées tantôt avec tels ou tels ornements, et tantôt avec les neumes simples, sans cesser pour cela d'être toujours les mêmes mélodies grégoriennes. N'est-ce pas une preuve que, parmi les ornements répandus avec profusion dans ces mélodies, beaucoup pourraient disparaître sans grand inconvénient et les mélodies se simplifier pour une plus grande facilité d'exécution?

Mais jusqu'où peut aller cette simplification? Où est le superflu et où le nécessaire, le très utile du moins? C'est un point qui reste à décider par les maîtres, après que les mélodies grégoriennes nous auront été rendues dans toute leur intégrité primitive, mélos, rythme et ornemeuts. Ne faudra-t-il pas, d'ailleurs, que ce travail de simplification s'accommode aux goûts et aux habitudes de chaque peuple? L'avenir nous le dira.

## Tableau des neumes d'ornement[1]).

### I. Notæ liquescentes.




1) Traduction simplement probable, et sauf meilleur avis.

3° Clinis-Ancus.

Bref: 

Long: 

4° Scandicus.

Simple: 

Salicus: 

Quilisma: 

5° Climacus.

Bref: 

Long: 

6° Torculus:

Apostropha: 

Ancus bref: 

Ancus long: 

7° Porrectus.

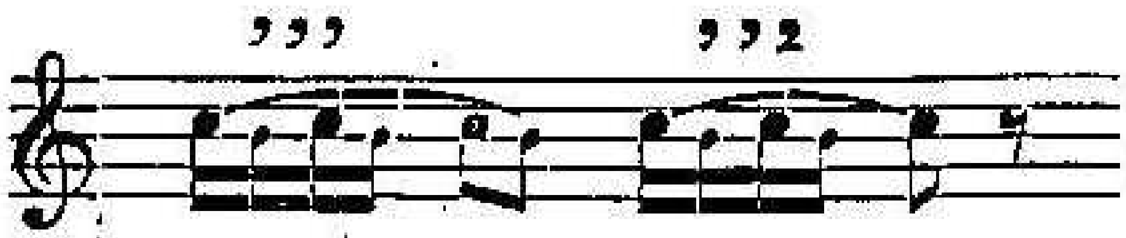
Bref:


Long:


**II. Notæ repercussæ.**

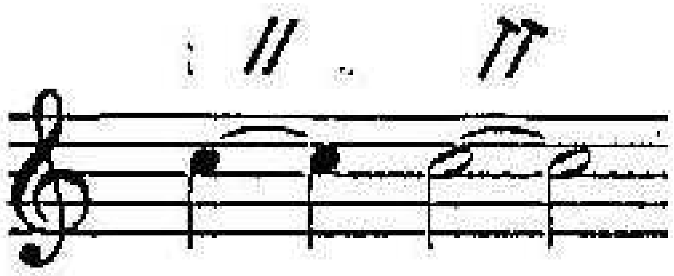
1° Notes strophiques:

Distropha:


Tristopha:


Apostropha et distropha:


2° Virgas répercutées:

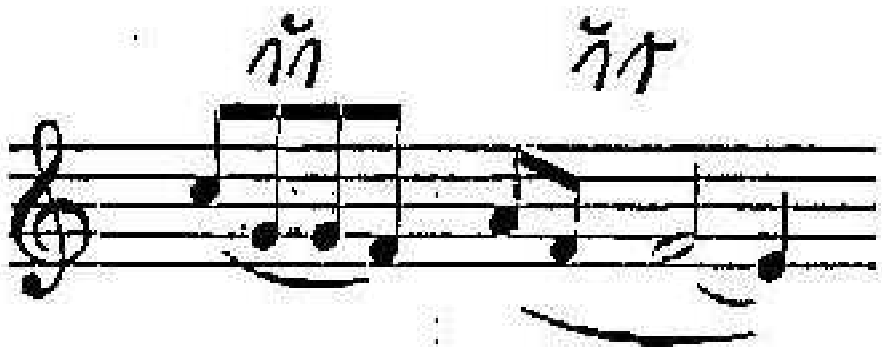
Bivirgæ:


Trivirgæ:


° Neumes répercutées:

Virga et clinis:


Podatus et clinis:


Clinis et clinis:


Torculus et clinis:


Torculus et apostropha:

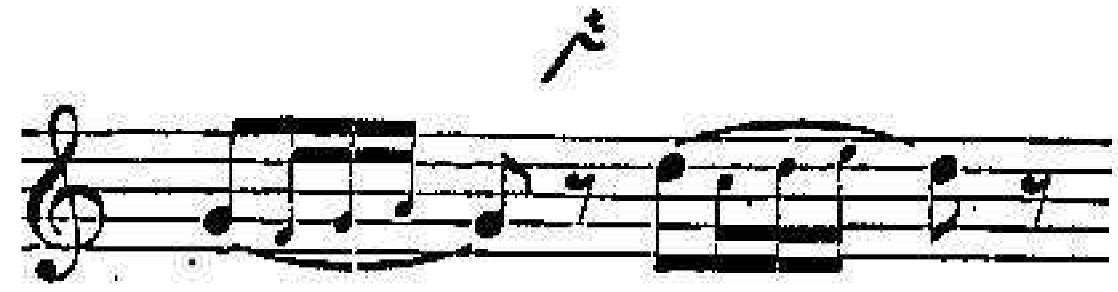

## III. Notæ volubiles.

1° Franculus.

Bref:



Long:



2° Pes volubilis.

Commun:



Long:



3° Pressus:

Mineur:



Majeur:



4° Torculus:

Final:



Item:



Associé:



5° Scandicus volubilis.




# Die rhythmische Struktur der Basses dances der Handschrift 9085 der Brüsseler Kgl. Bibliothek.

Von

**Hugo Riemann.**

(Leipzig.)

Ernest Closson hat soeben (1912) als Publikation der *Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique* eine schöne Faksimile-Ausgabe[1]) des unter dem Namen »Basses dances de Marguerite d'Autriche« bekannten Brüsseler Manuskripts veröffentlicht und derselben eine orientierende Einleitung beigegeben. Dieselbe macht wahrscheinlich, daß die Handschrift ihrem Hauptinhalte nach tief ins 15. Jahrh. gesetzt werden muß; sie mag vor Margarethe von Österreich (gest. 1532) deren Mutter, Maria von Burgund, angehört haben.

1) 250 nummerierte Exemplare (nur 70 im Buchhandel).

Natürlich ist eine Sammlung von mehr als 50 Tänzen so hohen Alters von allerhöchstem historischen Interesse, wenn es gelingt, die rhythmische Struktur der notierten Tonreihen festzustellen. Das ist zwar nicht ganz einfach, aber doch nicht so unmöglich, wie Closson annimmt, der auf den Versuch einer Umschreibung in moderne Noten verzichtet. Da er ausdrücklich den Wunsch kundgegeben hat, daß nun an der Hand des Faksimile auch andere ihr Heil damit versuchen möchten, so wird es ihm, hoffe ich, willkommen sein, wenn ich aus den beigeschriebenen Tanzpas heraus die Taktordnung der Tänze entwickele. Ausgeschlossen sind dabei die Nummern 25, 26, 30 und 55—59; bei 26 hat der Schreiber die Tanzpas nicht beigefügt und ist daher eine bestimmte Eruierung des Rhythmus unmöglich; die andern aufgezählten sind mit Mensuralnoten aufgezeichnet und zwar teils ohne Zeichen der Tanzpas, teils mit solchen abweichender (späterer) Art, so daß sie als nicht zum ursprünglichen Bestande gehörig betrachtet werden müssen. Meine Nachweise erstrecken sich also nur auf die übrig bleibenden 51 Nummern.

Wenn es schon an sich nahezu selbstverständlich ist, daß ein Methodiker des Tanzes die unterschiedenen Einzelpas des Tanzes nicht beliebig durcheinander werfen, sondern sie zu Gruppen ordnen wird, die in erkennbarer und darum wohlgefälliger Beziehung zu dem rhythmischen Verlaufe der Melodien stehen, nach denen getanzt werden soll, so lassen die zwar kurzen und auch nicht lückenlosen [1]) Erklärungen, welche der Verfasser des Manuskripts vorausschickt, keinen Zweifel, daß er nach solchen Prinzipien verfahren ist. Freilich hat seine Terminologie nichts gemein mit derjenigen der Musiktheoretiker des 15. Jahrh. oder früherer oder späterer Epochen der Mensuralmusik. Ganz gewiß ist Closson nicht auf dem rechten Wege, wenn er den einmal in der Einleitung vorkommenden Ausdruck »maier parfait« im Sinne des »Modus major perfectus« der Mensuraltheorie versteht. Denn sowohl das »majeur« als das »parfait« sind Termini, die in der Handschrift einen ganz anderen Sinn haben. Die Basse dance m a j e u r e ist nämlich, wie auf der vorhergehenden Seite erklärt ist, eine Basse dance, die mit der »Reverence« (formeller Verbeugung vor der Dame) beginnt, die bei der Basse dance m i n e u r e wegfällt. Das Manuskript enthält übrigens nur eine einzige Basse dance mineure in Nr. 19, die allein zu Anfang nicht als erstes Tanztabulaturzeichen das *R* (= reverence) hat, sondern sogleich mit *b* (= branle) beginnt. P a r f a i t ist allerdings ein Terminus, der uns zur Klarstellung der Taktverhältnisse wichtige Dienste leisten wird; nur hat derselbe durchaus nichts mit der Dreiteiligkeit der Mensuraltheorie zu tun, sondern bezieht sich auf die reicheren Kombinationen der Tanzpas, und wir werden sogar gleich sehen, daß gerade die Taktarten, die in der Mensuraltheorie perfekte sind, in dieser Tanztabulatur-Terminologie »imparfaites« heißen und daß als »parfaites« nur solche Mesures bezeichnet werden, die geraden Takt ergeben, also für den Mensuraltheoretiker Imperfektion voraussetzen. Als »parfaites« werden nämlich nur Melodieabschnitte (Mesures) definiert, bei denen vor und nach den pas doubles (*d*) die pas simples (*ſſ*) in der Tabulatur erscheinen; imparfaites sind dagegen die, »qui ont pas simples devant les pas doubles et non pas après«. Z. B. ist die Mesure

1) Es sind auch, wohl durch verkehrte Ordnung der Blätter beim Einbinden, zusammengehörige Erklärungen auseinandergeraten. Möglicherweise fehlt auch ein Blatt des Textes.

*R b ff d ff zzz b*

eine parfaite, weil vor und hinter dem *d* die *ff* stehen, und dagegen

*R b ff d zzz b*

ein imparfaite, weil hinter dem *d* die *ff* fehlen. Die größere »Vollständigkeit« der Mesures parfaites beruht also lediglich auf der reichlicheren Verwendung der pas simples. Es ist darum auch ganz und gar nicht verwunderlich, daß eben diese für die Mesure parfaite charakteristische Einschaltung den vierzähligen Takt ergibt statt des dreizähligen der imparfaites. Der Tanzlehrer rechnet eben nicht mit 2 oder 3, sondern mit 4 oder 3 und nennt 4 vollkommener als 3. Faßt man ein paar größere Mesures ins Auge, so sieht man ohne weiteres die Gruppierung zu je 4 oder je 3 Tabulaturzeichen, z. B.:

*R b ff d z ff ddd ff zzz b* (vierzeitig)

*R b ff ddd zzz b* (dreizeitig).

Bezüglich des Sinnes der Zeichen sei noch bemerkt, daß *z* die démarche bedeutet, einen elastischen Schritt vorwärts mit Heranziehen des anderen Fußes, *d* den pas double, eine Art hinundhertänzeln (links rechts links oder rechts links rechts) ohne eigentliches Vorschreiten (les pas doubles sont toujours non pas selon l'art de bien danser au vray), *ff* zwei pas simples, kurze, schnelle Schritte, deren zwei eine Zeiteinheit gelten, soviel wie ein *d*, ein *z* oder ein *b*. Da der branle, ein Hinüberwerfen des Körpergewichts vom linken Fuß auf den rechten, außer zu Anfang nach der Réverence bzw. in der Basse dance mineure überhaupt als Anfang des Tanzes, nur als regelmäßiger Abschluß der Mesure auftritt, so ist seine Gleichwertigkeit mit den anderen pas schwerlich eine absolute, sondern vielmehr variabel, jenachdem die folgende Mesure mit oder ohne Wechsel der Taktart und auftaktig oder volltaktig anhebt. Die Einleitung gibt darüber freilich keinen ganz bestimmten Aufschluß; aber die ausdrückliche Angabe der Zahl der (3—7) Mesures in der Überschrift der einzelnen Tänze macht zur Gewißheit, daß diese Schlußnote etwa so zu verstehen ist, wie im Choral die Note am Zeilenende (im gregorianischen Choral die Schlußnote einer Distinktion). Wir dürfen ihr daher unbedenklich eine Fermate geben, mit der Reserve, daß deren rhythmischer Wert sich durch den Fortgang reguliert. Die Mesures parfaites werden in große (grandes), mittlere (moyennes) und kleine (petites) geschieden, je nachdem sie 5, 3 oder 1 *d* (Pas doubles) zwischen den *ff* zeigen (für die Mesures imparfaites fehlt eine ähnliche Definition). Das merkwürdigste an diesen alten Tänzen ist die Freiheit, mit welcher Mesures im Quadrupeltakt mit solchen im Tripeltakt wechseln oder in Fällen, wo kein Taktwechsel statthat, volltaktige, einfach, zweifach, ja (im Quadrupeltakt) gelegentlich auch dreifach auftaktige Mesures nach dem stets auf die gute Zeit abschließenden branle der vorausgehenden Mesure ansetzen. Von den 51 Tänzen, die für uns in Frage kommen, haben 20 durchweg Tripeltakt, 11 durchweg Quadrupel, 10 dreimaligen Taktwechsel (C $^3/_4$ C $^3/_4$), 5 zweimaligen und 5 einmaligen; aber die Anschlüsse erfolgen nur in den seltensten Fällen so, daß der branle, mit dem die vorausgehende Mesure abschließt, ohne empfindliche Störung des rhythmischen Gefühls als einfache Zeit hingenommen werden könnte. Dazu liegt aber auch keinerlei zwingender Anlaß vor, da eben die Mesures

durchaus als Hauptgliederungen hingestellt werden und bei jedem Tanze außer der Gesamtzahl der Noten ausdrücklich angemerkt ist, wieviele Mesures er hat. Selbst für den branle des Anfangs wird aber ein zögernder Vortrag selbstverständlich sein. Aber auch der branle hat unter allen Umständen nur eine sich in nichts von den anderen unterscheidende Note der Form, wie sie im 14.—15. Jahrh. für choraliter notierte Monodien allgemein üblich ist (▬). Für die Anwendung irgend welcher Mensuralregeln liegt auch nicht der geringste Anhaltspunkt vor.

Die durch die Gruppen der Tanzpas-Tabulaturzeichen bestimmte Taktordnung ergibt nun aber für die Melodien dieser Tänze so überraschend befriedigende, rhythmische Verläufe, daß ich mich für verpflichtet halte, sie in ihrer Gesamtheit weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Da sind nicht primitive Volkstänze, sondern Kunsttänze der höchsten Gesellschaftskreise, die wir da kennen lernen, wie ja auch schon die Überschriften zum Teil bestimmt erkennen lassen (Basse dance du Roy, Basse dance du Roy d'Espagne); vor allem ist aber der Hinweis des einleitenden Traktats vielsagend, daß man, um ein Basse dance »au vray« tanzen zu können, die Zahl ihrer Noten (und auch die Zahl der Noten jeder Mesure) kennen muß[1]). Aus dem Stegreif nach der Musik eine Basse dance richtig zu tanzen, wäre ein Ding der Unmöglichkeit. Die Basse dance dieser Zeit ist also durchaus nicht etwa ein »niederer Tanz«, eine minderwertige Abart des Reigen. Leider hat uns der anonyme Verfasser den Namen Basse dance nicht genügend erklärt. Denn wenn er sagt, »se nomme basse dance pour ce que on la joue selon maier parfait«, so ist das eben leider für uns keine Erklärung, da es nur besagt, daß die eigentliche Basse dance die Basse dance majeure (mit Révérence) in Mesures parfaites (in Quadrupeltakt) ist. Der Zusatz »on va en pair sans soi demener, le plus soucieusement que on peult« hebt aber wenigstens hervor, daß es sich um einen ernsthaften Reigen handelt, um einen würdevoll gegangenen Tanz, und nicht um einen gesprungenen. Schwerlich wird man aber diese Charakteristik als nur auf die Tänze oder Teile im geraden Takt beschränkt ansehen dürfen, da die Pas für alle Arten der Mesures der Basse dance gleichmäßig gelten und schon der häufige Wechsel zwischen geradem und Tripeltakt, oft nur für wenige Noten, ausschließt, daß der Tripel den ausgelassenen Gaillardencharakter bedingt. Die Entscheidung in dieser Frage ist natürlich von großer Wichtigkeit, wenn man nicht von den Tänzen und Teilen im Tripeltakt eine ganz irrige Vorstellung bekommen will. Allzu gravitätisch aber darf man die Tänze doch auch nicht nehmen, da sonst der Aufbau derselben nicht übersichtlich wird. Doch mag jedermann in dieser Hinsicht seine Erfahrungen selbst machen. Mein einziger Zweck ist die Vorführung der Tänze in einer für jedermann leicht verständlichen Notierung ihres Rhythmus. Ich gebe daher außer den vollständigen Melodien nur erst noch eine Übersicht der sämtlichen in den 51 Tänzen vorkommenden Mesures nach Taktart und Notenzahl. Dieselbe erweist eine starke Bevorzugung einiger wenigen Möglichkeiten:

---

1) Diese Angabe der Notenzahl erweist einige Flüchtigkeiten des Kopisten in der Notierung, wo die Zahl der Noten und der Tabulaturzeichen nicht übereinstimmen (Nr. 4, 7, 33, 46, 48, 50). Nur in Nr. 38 sind wohl die Pas falsch beigeschrieben.

## A. Gerader Takt *(Mesures parfaites)*.

### a. Anfangs-Mesures (mit *Rb*, bezw. *b.*) 1)

1. volltaktig (9 Noten), Nr. 38. (? wahrscheinlich verdorben aus Ba 3).




2a. Einfach auftaktig (10 Noten), Nr. 19. *Basse dance mineure* (ohne Révérence).




2b. Doppelt auftaktig (11 Noten), Nr. 2. 4. 6. 14. 17. 27. 28. 34. 36. 37. 42. 48.




---

1) Anfangs-Mesures (Aa 1—4, Ba 1—5) unterscheiden sich von den Anschluß-Mesures (Ab 1—4, Bb 1—5) nur durch die Voranstellung des *Rb* bzw. *b.* Eine nähere Untersuchung ergibt, daß die dritte Mesure weitaus in der Mehrzahl der Tänze der Anfangs-Mesure entspricht, aber ohne das *Rb* — Grund genug, dem *Rb* eine Art Vorhangs-Bedeutung beizumessen. Bezeichnen wir Mesures gleicher Struktur durch einen Bogen über den Zahlen und solche nicht gleicher, aber verwandter Struktur mit Antwortsbedeutung durch zusammengestellte Zahlen ohne Bogen, heterogene Mesures aber durch Trennung der Zahlen mittels eines Komma, so ist der Bau der 51 Tänze durch den folgenden Schlüssel klargelegt:

**3 Mesures:**

1, 2, 3: Nr. 20, 21, 22, 29, 47, 50.

**4 Mesures:**

a) 1 3, 2 4: Nr. 13, 14, 17, 27, 28, 34, 36, 37, 42.

b) 1 3, 2 4: Nr. 1, 2, 4, 6, 19, 45, 48.

c) 1 3, 2 4: Nr. 3, 12, 15, 35, 40, 52.

**5 Mesures:**

a) 1 3 5, 2 4: Nr. 5, 32, 43, 44, 51.

b) 1 3, 2 4, 5: Nr. 8, 18, 31, 46, 49.

c) 1, 2 4, 3 5: Nr. 16, 23.

**6 Mesures:**

a) 1 3 5, 2 4 6: Nr. 9, 10, 11, 24, 33, 39, 41.

b) 1 3 5, 2 4, 6: Nr. 7.

c) 1 3, 2 4 6, 5: Nr. 53.

d) 1 4, 2 3 5 6: Nr. 38 (?).

**7 Mesures:**

1 3 5 7, 2 4 6: Nr. 54.

Daß in solcher Anlage ein bewußt gehandhabtes Prinzip sich ausspricht, ist wohl nicht zu verkennen. Wer an der Hand dieses Schlüssels die Beispiele durchgeht, muß an der Architektonik seine helle Freude haben.

3. volltaktig (13 Noten), Nr. 12. 15. 23. 40. 45. 52. 53.

Nr. 12.




4. einfach auftaktig (14 Noten), Nr. 1. 3. 13. 20. 21. 22. 29. 35. 47.

Nr. 1.




### b. Anschluß-Mesures.

1. Doppelt auftaktig (7 Noten), Nr. 1 IV. 2 II. 4 II. 6 II. 12 III. 15 III. 19 II. 20 II. 21 II. 22 II. 27 II. 27 IV. 29 II. 34 II. 34 IV. 37 II. 37 IV. 40 III. 42 II. 42 IV. 47 II. 48 II. 50 II. 53 V.

Nr. 1 IV.




2. Volltaktig (9 Noten), Nr. 2 III. 3 III. 4 III. 6 III. 14 III. 17 III. 19 III. 20 III. 21 III. 22 III. 27 III. 28 III. 29 III. 34 III. 36 III. 37 III. 42 III. 47 III. 48 III. 49 V. 53 II. 53 IV. 53 VI.

Nr. 2 III.




3. Doppelt auftaktig (11 Noten), Nr. 45 III. 52 III. 53 III.

Nr. 45 III.




4. Dreifach auftaktig (12 Noten), Nr. 1 III. 48 IV.

Nr. 1 III.




## B. Tripeltakt *(Mesures imparfaites).*

### a. Anfangs-Mesures (mit *R b*).

[1. Doppelt auftaktig (6 Noten): *R b ff d z b* (kein Beispiel).]

2. Einfach auftaktig (8 Noten), Nr. 43.

Nr. 43.




3. Volltaktig (10 Noten), Nr. 5. 9. 10. 11. 24. 39. 41. 54.

Nr. 5.



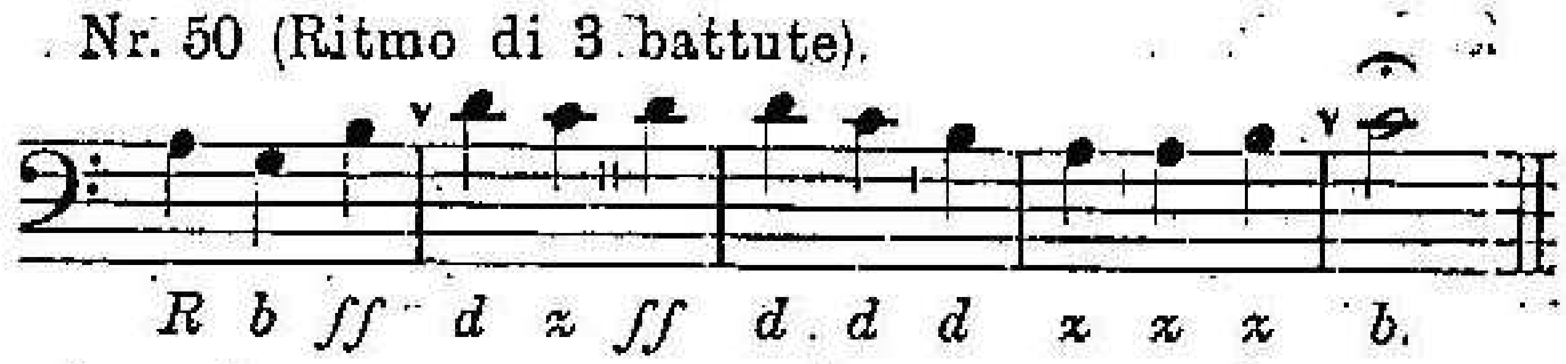

4. Doppelt auftaktig (12 Noten), Nr. 7. 8. 16. 18. 31. 32. 33. 44. 46. 49. 51.

Nr. 7.



Nr. 50 (Ritmo di 3 battute).

5. Volltaktig (13 Noten), Nr. 50.




## b. Anschluß-Mesures.

Nr. 2$^{IV}$.

1. Volltaktig (4 Noten), Nr. 2$^{IV}$. 35$^{II}$. 35$^{IV}$.




2. Doppelt auftaktig (6 Noten), Nr. 1$^{II}$. 3$^{II}$. 3$^{IV}$. 5$^{II}$. 5$^{IV}$. 6$^{IV}$. 8$^{II}$. 8$^{IV}$. 9$^{II}$. 9$^{IV}$. 9$^{VI}$. 10$^{II}$. 10$^{IV}$. 10$^{VI}$. 11$^{II}$. 11$^{IV}$. 11$^{VI}$. 13$^{II}$. 13$^{IV}$. 14$^{II}$. 14$^{IV}$. 16$^{II}$. 16$^{IV}$. 17$^{II}$. 17$^{IV}$. 18$^{II}$. 18$^{IV}$. 19$^{IV}$. 24$^{II}$. 24$^{IV}$. 24$^{VI}$. 28$^{II}$. 28$^{IV}$. 31$^{II}$. 31$^{IV}$. 36$^{II}$. 36$^{IV}$. 38$^{II}$. 38$^{IV}$. 38$^{VI}$. 39$^{II}$. 39$^{IV}$. 39$^{VI}$. 41$^{II}$. 41$^{IV}$. 43$^{III}$. 44$^{V}$. 46$^{II}$. 46$^{IV}$. 49$^{II}$. 49$^{IV}$. 54$^{II}$. 54$^{IV}$. 54$^{VI}$.

Nr. 1$^{II}$.




3. Einfach auftaktig (8 Noten), Nr. 5$^{III}$. 5$^{V}$. 7$^{II}$. 7$^{IV}$. 8$^{V}$. 9$^{III}$. 9$^{V}$. 10$^{III}$. 10$^{V}$. 11$^{III}$. 11$^{V}$. 12$^{II}$. 12$^{IV}$. 15$^{II}$. 15$^{IV}$. 16$^{III}$. 16$^{V}$. 18$^{V}$. 23$^{II}$. 24$^{III}$. 24$^{V}$. 31$^{V}$. 32$^{II}$. 32$^{IV}$. 33$^{II}$. 33$^{IV}$. 33$^{VI}$. 38$^{V}$. 39$^{III}$. 39$^{V}$. 40$^{IV}$. 41$^{III}$. 41$^{V}$. 43$^{II}$. 43$^{IV}$. 44$^{II}$. 44$^{IV}$. 45$^{II}$. 46$^{V}$. 50$^{III}$. 51$^{II}$. 51$^{IV}$. 52$^{II}$. 52$^{IV}$. 54$^{III}$. 54$^{V}$. 54$^{VI}$.

Nr. 5$^{III}$.




Nr. 7$^{III}$.

4. Volltaktig (10 Noten), Nr. 7$^{III}$. 7$^{V}$. 8$^{III}$. 18$^{III}$. 23$^{III}$. 23$^{V}$. 31$^{III}$. 32$^{III}$. 32$^{V}$. 34$^{III}$. 33$^{V}$. 44$^{III}$. 44$^{V}$. 45$^{IV}$. 49$^{III}$. 51$^{III}$. 51$^{V}$.




Nr. 7$^{VI}$.

5. Einfach auftaktig (11 Noten), Nr. 7$^{VI}$. 13$^{III}$. 23$^{IV}$. 35$^{III}$. 40$^{II}$.




## Die vollständigen Melodien der 51 Basses dances.

1. *Beaulte.* 4 Mesures (C 14 notes; 3/4 6 n.; C 12 n., und 7 n.). Dorisch.






2. *Mamie.* 4 Mesures (C 11, 7, 9; 3/4 4). Dorisch.




3. *Engouleme.* 4 Mesures (C 14; 3/4 6; C 9; 3/4 6). Dorisch.




4. *La belle.* 4 Mesures (C 11, 7, 9, 4). Dorisch.




5. *La Margarite.* 5 Mesures (3/4 10, 6, 8, 6, 8). Dur.




6. *Luises.* 4 Mesures (C 11, 7, 9; 3/4 6). Dorisch (im MS. eine Terz tiefer notiert [Schlüssel eine Linie zu hoch]).






7. *La Franchoise.* 6 Mesures (3/4 12, 8, 10, 8, 11, 11). Phrygisch (Schlüssel fehlt).




fehlen 7 Noten!







8. *Le Posin.* 5 Mesures (3/4 12, 6, 10, 6, 6). Dorisch.










9. *La Basse dance du Roy d'Espagne.* 6 Mesures (3/4 10, 6, 8, 6, 8, 6). Dorisch.









10. *Avignon.* 6 Mesures ($^3/_4$ 10, 6, 8, 6, 8, 6). Dorisch.




11. *Je languis* (vgl. 40). 6 Mesures ($^3/_4$ 10, 6, 8, 6). Dur. [Vgl. Witzlavs »Nach der sehnnden Klage muß ich singen« in der Jenaer Minnesängerhandschrift.]




12. *La tant ame.* 4 Mesures (C 13; $^3/_4$ 8; C 7; $^3/_4$ 8). Dorisch.




13. *Barbesieux.* 4 Mesures (C 14; $^3/_4$ 6, 11, 6). Dorisch.



14. *La Rochelle.* 4 Mesures (₵ 11; 3/4 6; ₵ 9; 3/4 6). Dorisch.




15. *Orleans.* 4 Mesures (₵ 13; 3/4 8; ₵ 7; 3/4 8). Mixolydisch.




16. *Le petit Rouen.* 5 Mesures (3/4 12, 6, 8, 6, 8). Dur [vgl. No. 11].
Schlüssel fehlt.




17. *Lilles a marier.* 4 Mesures (₵ 11; 3/4 6; ₵ 9; 3/4 6). Lydisch.
Schlüssel fehlt.

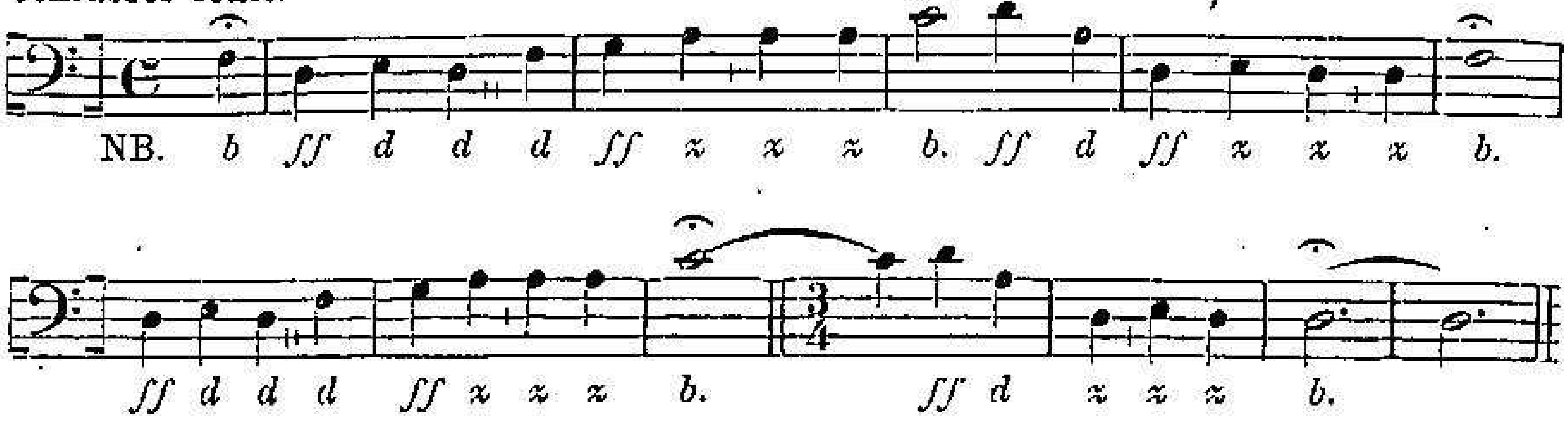



18. *Maistresse.* 5 Mesures (3/4 12, 6, 10, 6, 8). Mixolydisch.
Schlüssel fehlt.

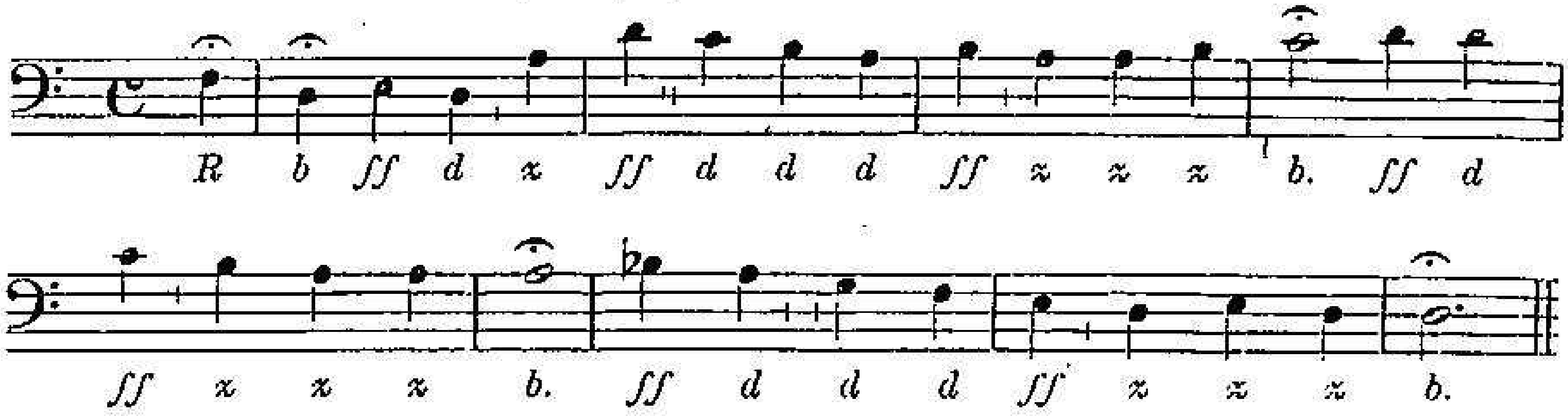


19. *Le Hault et le Bas.* 4 Mesures (C 10, 7, 9; 3/4 6). *Basse dance mineure* (ohne Réverence). Dorisch.

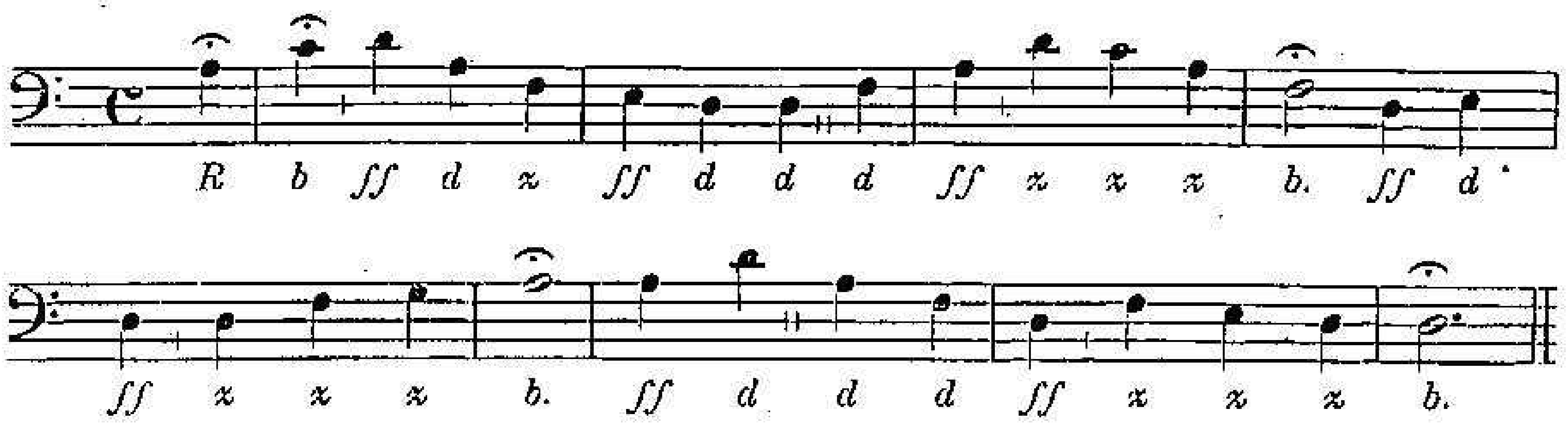
Schlüssel fehlt.




20. *Mamour.* 3 Mesures (C 14, 7, 9). Dorisch.




21. *Alenchon.* 3 Mesures (C 14, 7, 9). Dorisch.




22. *La Portingaloise.* 3 Mesures (C 14, 7, 9). Mixolydisch.

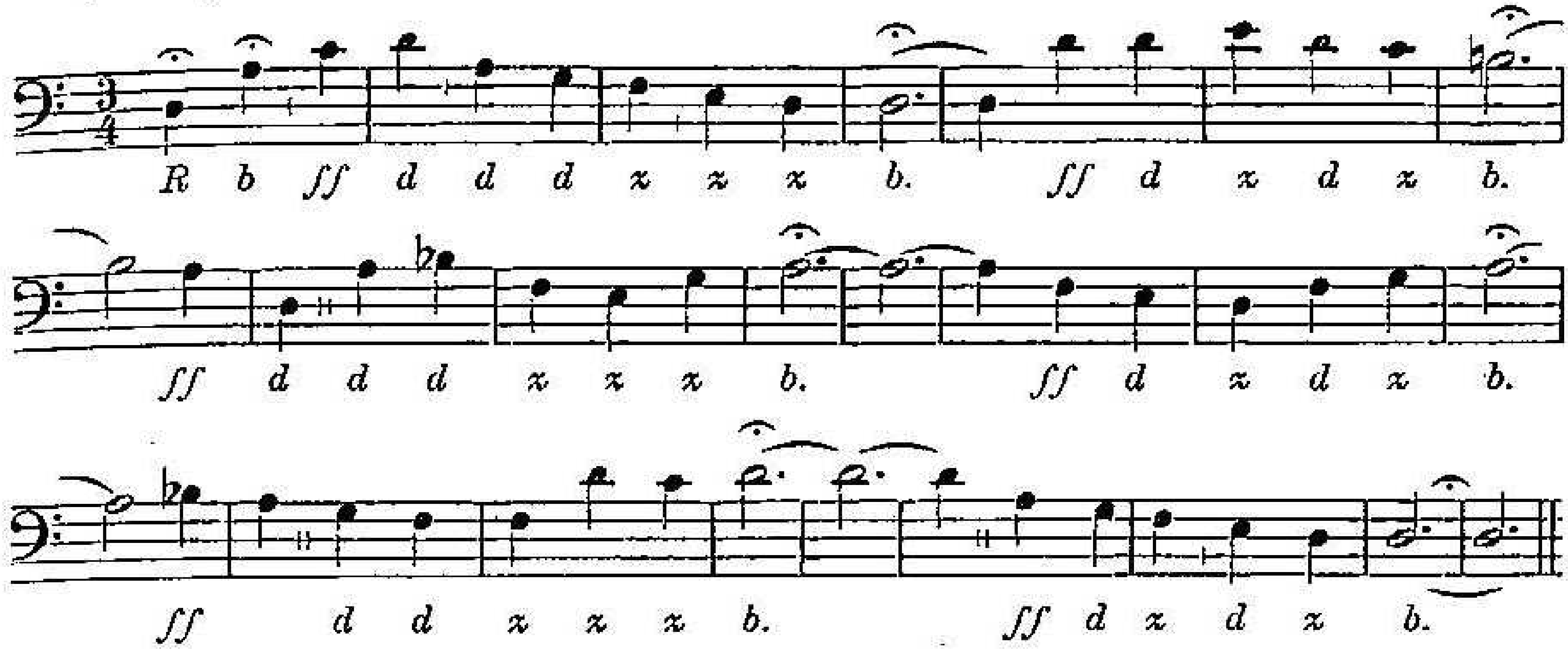



23. *Sans faire de vous departie.* 5 Mesures (C 13; 3/4 11, 9, 11, 10). Dur.






24. *Une fois avant que morir.* 6 Mesures (3/4 10, 6, 8, 6, 8, 6). Dorisch.




27. *Lyzon.* 4 Mesures (C 11, 7, 9, 7). Mixolydisch.

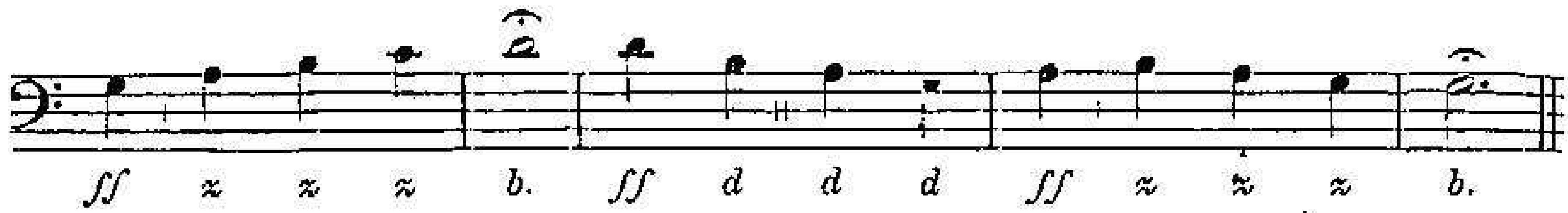



28. *Le petit voisin.* 4 Mesures (C 11; 3/4 6; C 9; 3/4 6) Dorisch.




29. *La mieulx ammee.* 3 Mesures (C 14, 7, 9). Mixolydisch.






31. *Triste plaisir.* 5 Mesures (3/4 12, 6, 10, 6, 8). Mixolydisch.

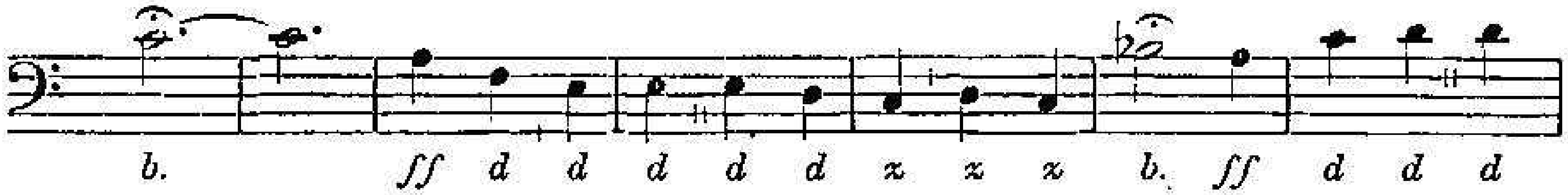


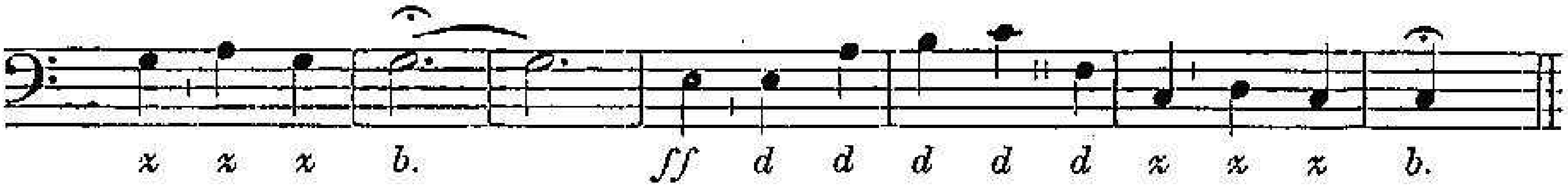




32. *Le grant Rouen* (vgl. 16). 5 Mesures (3/4 12, 8, 10, 8, 10). Dur.

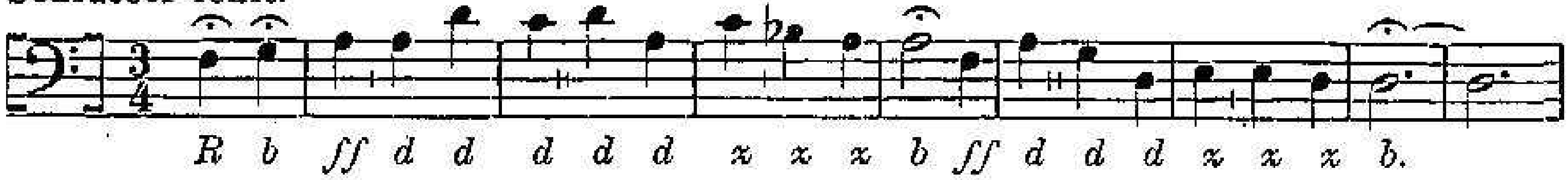



33. *Mon leal desir.* 6 Mesures (3/4 12, 8, 10, 8, 10, 9). Dorisch.

Schlüssel fehlt.









34. *Ce mois de May.* 4 Mesures (C 11, 7, 9, 7). Dorisch.

Schlüssel fehlt.




35. *Bayonne.* 4 Mesures (C 14; 3/4 4, 11, 4). Dorisch.



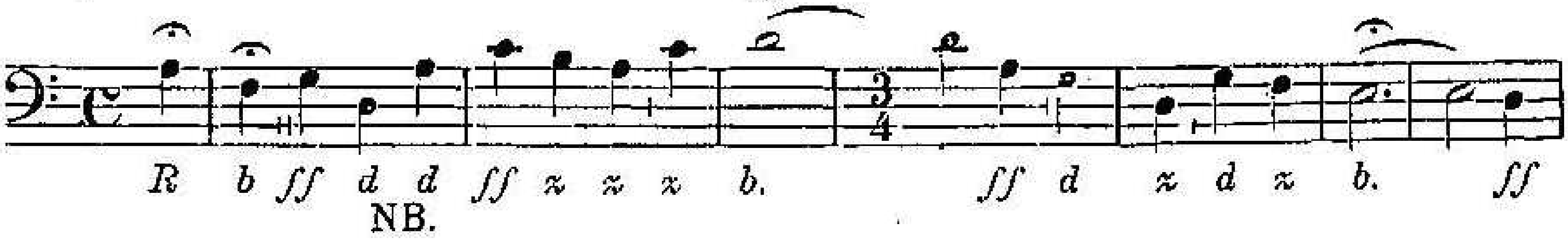

36. *La Navaroise.* 4 Mesures (C 11; 3/4 6; C 9; 3/4 6). Dorisch.




37. *Barcelonne.* 4 Mesures. (C 11, 7, 9, 8) Dorisch.




38. *Flourentine.* 6 Mesures. (C 10; 3/4 6, 8, 6, 8, 6) Dorisch. (Wohl durch den Schreiber verdorben, da die Melodie zwei ganz gleiche Hälften zeigt (22+22 Noten), welche die Tabulatur nicht respektiert). Die 2 *d* bei NB. sind ohnehin verdächtig, da sie den Erklärungen widersprechen.

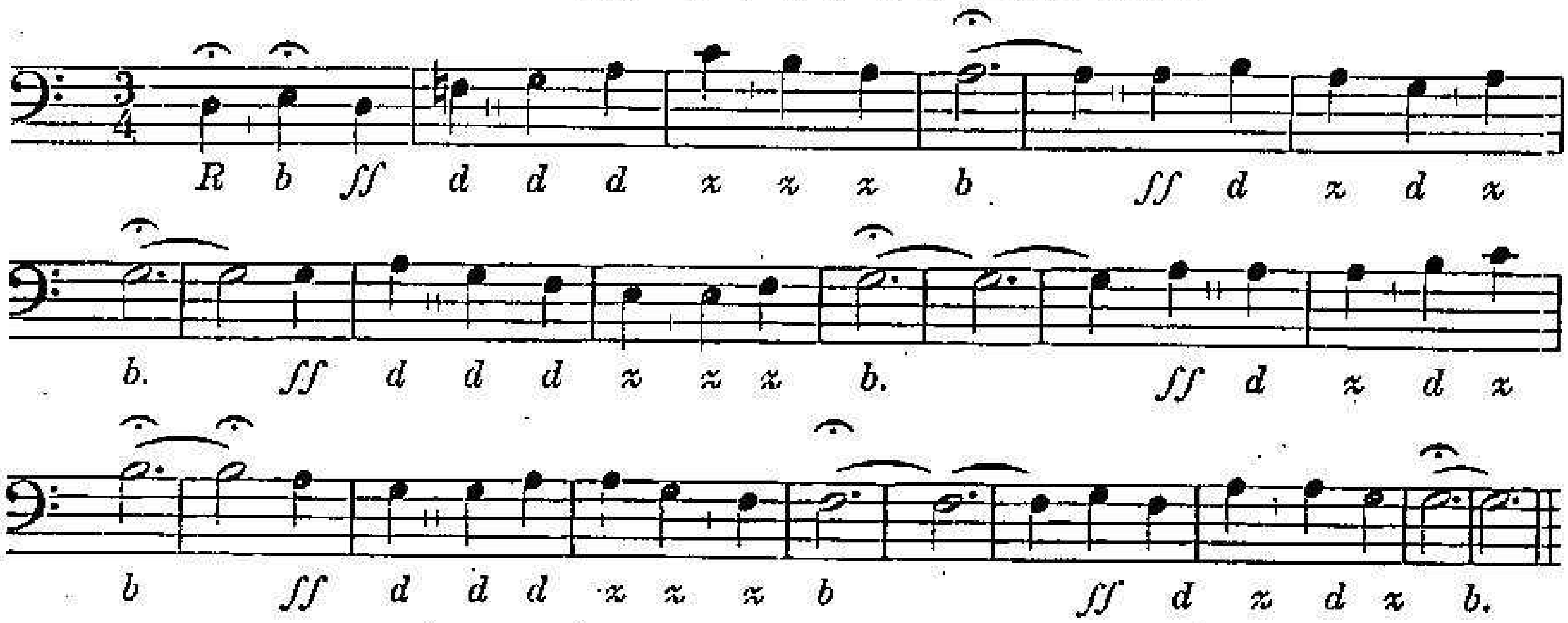





Vielleicht so (ganz imperfekt: $^3/_4$ 10, 6, 6, 10, 6, 6).




39. *La Potevine.* 6 Mesures ($^3/_4$ 10, 6, 8, 6, 8, 6) Mixolydisch.

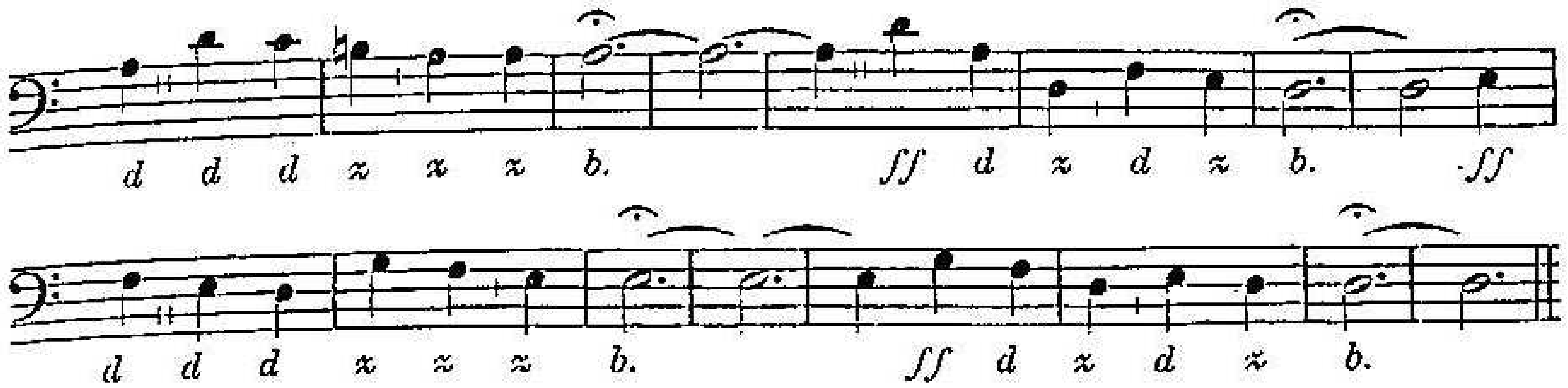



40. *Languir en mille destresse* (vgl. 11) 4 Mesures (C 13; $^3/_4$ 8; C 7: $^3/_4$ 8) Dur.




41. *La Verdelete.* 6 Mesures ($^3/_4$ 10, 6, 8, 6, 8, 6). Dorisch.

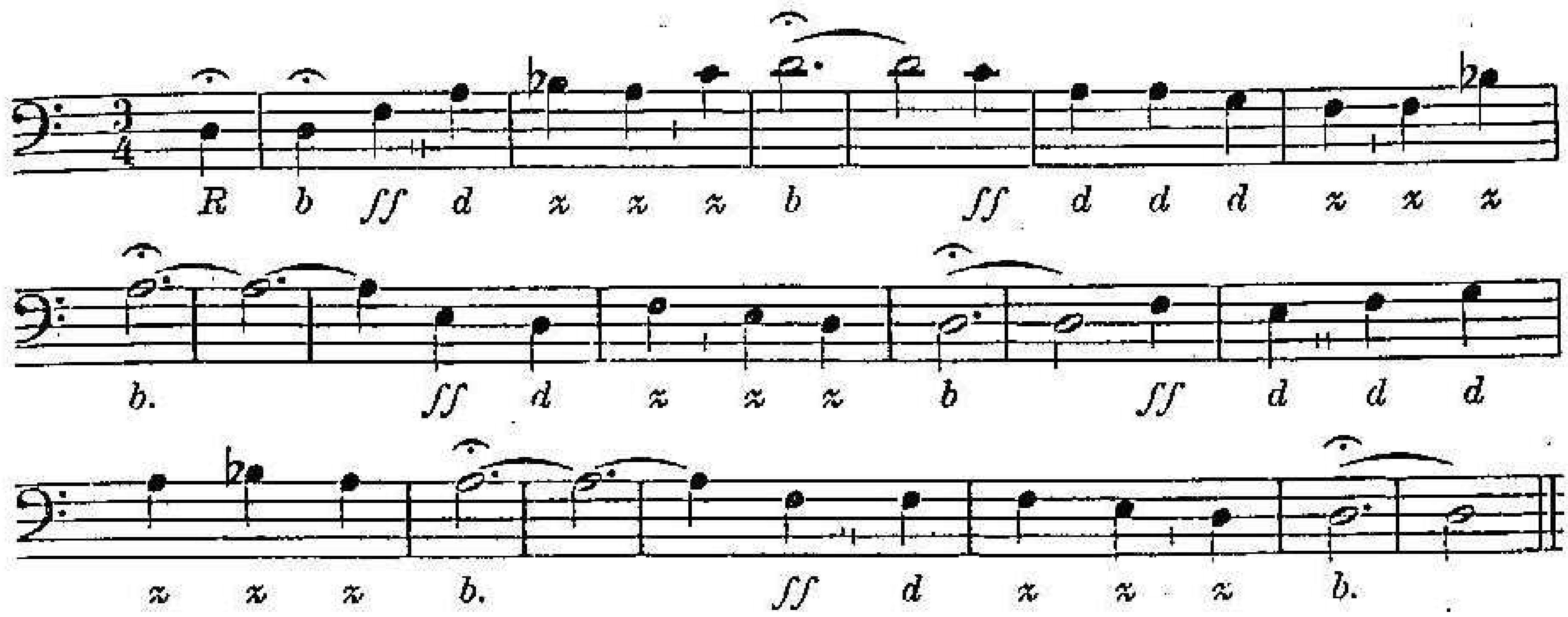





42. *Le joieux de Brucelles.* 4 Mesures (C 11, 7, 9, 7) Dorisch.




43. *Aliot nouvella.* 5 Mesures (3/4 8, 8, 6, 8, 6) Dorisch.




44. *La basse dance du Roy.* 5 Mesures (3/4 12, 8, 10, 8, 10) C Mixolydisch.



45. *Marchons la dureau.* 4 Mesures (C 13; 3/4 8; C 11; 3/4 10) Lydisch.




46. *Je suis povere de leesse.* 5 Mesures (3/4 12, 6, 10, 6, 8). Dur.



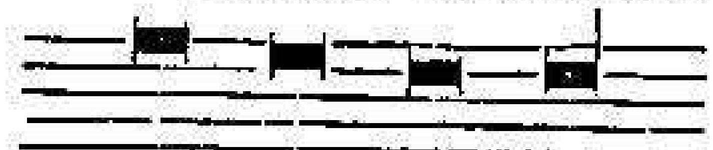

47. *La nonpareille.* 3 Mesures (C 14, 7, 9) Dur.




48. *Vaten mon amoureux.* 4 Mesures (C 11, 7, 9, 12). Mixolydisch.

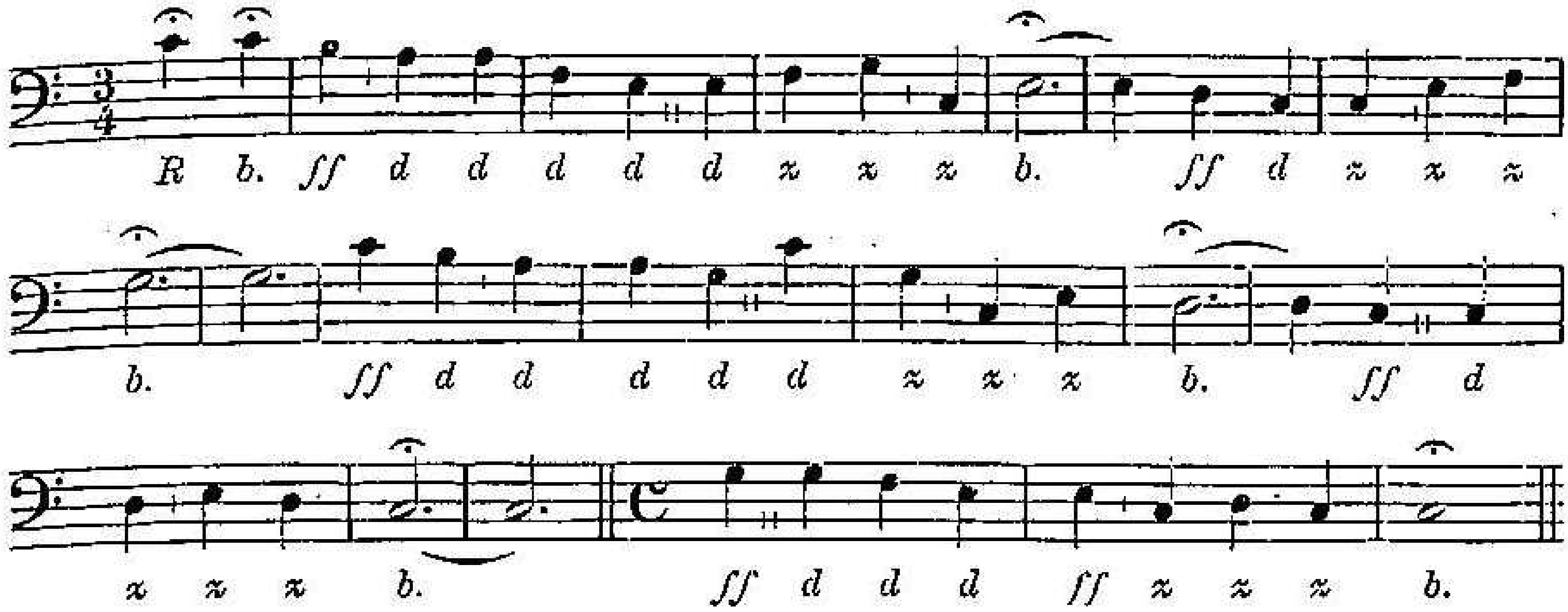



* Schluß fehlerhaft.



(1 Note zuviel)

49. *Joieusement.* 5 Mesures ($^3/_4$ 12, 6, 10, 6; ₵ 9). Dur.




50. *Passerose.* 3 Mesures $^3/_4$ 13; ₵ 7; $^3/_4$ 8). Dorisch.




51. *Le grant Thozin.* 5 Mesures ($^3/_4$ 12, 8, 10, 8, 10). Lydisch.




52. *La doulce amour.* 4 Mesures (₵ 13: $^3/_4$ 8; ₵ 11; $^3/_4$ 8). Dorisch.






53. *Venise.* 6 Mesures (C 13, 9, 11, 9, 7, 9). Dorisch.




54. *La haulte Bourgogne:* 7 Mesures (3/4 10, 6, 8, 6, 8, 6, 8) Dorisch.



# Die Oper an den badischen Höfen des 17. u. 18. Jahrhunderts.

Von

**Ludwig Schiedermair.**

(Bonn a. Rh.)

## II. Abschnitt: Die Blütezeit der deutschen Oper.

### a) Existenzbedingungen. Personal. Repertoire.

Karl Wilhelm[1]) begann seine Studien zu Lausanne und Genf und setzte sie auf der Universität Utrecht fort. Größere Reisen führten ihn dann nach England, Italien und Schweden, sowie an verwandte und befreundete Höfe. Land und Leuten fremder Nationen galt sein Interesse, aber auch militärischen Unternehmungen, so daß wir den jungen Fürsten auch im Heerlager des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden-Baden, bei der Belagerung von Casala, dann wieder in der Gefolgschaft der Reichsarmee treffen. In Basel, der langjährigen Zufluchtsstätte der Durlacher Markgrafen, ging er im Juni 1697 mit der württembergischen Prinzessin Magdalene Wilhelmine die Ehe ein. Die verwandtschaftlichen Beziehungen zu Württemberg sollten ebenso wie die spätere Freundschaft mit Bayreuth und Ansbach für die einheimische Musikpflege von Wichtigkeit sein. Der Ausbruch des spanischen Erbfolgekrieges rief den jungen Fürsten wieder zu den Waffen, die er mit Unerschrockenheit und Umsicht leitete, sie aber niederzulegen sich genötigt sah, als ihm durch den Tod des Vaters 1709 die Regierung des Landes zufiel. Die Friedensschlüsse zu Rastatt und Baden im Argau brachten im Jahre 1714 der Markgrafschaft zwar keinen Ersatz für die Unbilden, denen das Land während der Kriegsjahre ausgesetzt war, aber doch immerhin den Frieden und die begründete Aussicht auf eine ruhige und gedeihliche Entwicklung.

Dazu hat nun Karl Wilhelm wesentlich beigetragen. Die Finanzen erfuhren eine Regelung, die Verwaltung wurde organisiert, die Rechtssicherheit gehoben, den wirtschaftlichen Fragen des Landes besondere Aufmerksamkeit zugewandt, gegenüber den einzelnen Konfessionen Toleranz geübt. Der neue Herr war eifrig bestrebt, sein Land nach den harten Kriegsjahren in die Höhe zu bringen, dabei aber nicht nur den

---

1) D. Schoepflin, *Historia Zaringo Badensis*, 1766, Bd. IV, S. 355 ff.; J. Lampadius, Beiträge zur Vaterlandsgeschichte, 1811, S. 111 ff.; v. Drais, Geschichte der Regierung und Bildung von Baden unter Carl Friedrich, 1812, S. 14; A. Preuschen, Badische Geschichte, 1842, S. 786 ff.; Arthur Kleinschmidt, Karl Friedrich von Baden, 1878, S. 1 ff.; A. Kleinschmidt, Karl III. Wilhelm in der Allg. deutschen Biographie, 1882, Bd. 15, S. 237 ff.; v. Weech, Badische Geschichte, a. a. O., S. 372 ff.

ordinärsten Bedürfnissen Rechnung zu tragen, sondern auch die geistigen Interessen zu fördern.

Karl Wilhelm müßte nicht ein Fürst seiner Zeit gewesen sein, hätte er bei aller Sparsamkeit im Staatshaushalte seinem Hof nach den Kriegsjahren nicht einigermaßen jenes farbenprächtige Gepräge gegeben, das die damaligen Hofhaltungen durch die Nachahmung des französischen Vorbildes erlangt hatten. Die Anlage ausgedehnter Gärten mit Orangenpflanzungen und einem üppigen Flor holländischer Tulpen, die Pflege von Volièren und Menagerien, die Erbauung des Lustschlosses Karlsruhe [1]), aus dessen ersten Ansiedelungen die spätere Stadt hervorgegangen ist, legen ebenso von seinen Neigungen und Bestrebungen Zeugnis ab, wie seine Leidenschaft für die Jagd und die Begünstigung seiner Maitressen. Nur an der Beschränkung der vorhandenen Mittel dürfte es gelegen haben, wenn der Karlsruher Hof trotzdem mit den fürstlichen Residenzen jener Zeit an Glanz, Pracht und Verschwendung nicht recht wetteifern konnte.

Karl Wilhelms Vorliebe für die Frauenwelt, sein Umgang mit einer Reihe besonders begünstigter Damen, Passionen, die bei zahlreichen Fürsten jener Zeit durchaus zum guten Ton gehörten, gaben Veranlassung zu zahlreichen galanten Erzählungen, die bald die Runde machten. Gewiß war in dieser Hinsicht die Lebensführung des Markgrafen, durch die seine Gemahlin aufs empfindlichste getroffen wurde, durchaus keine einwandfreie, aber vielfach wurden ihr doch Darstellungen zuteil, die weit über das Ziel hinausschossen. Von Pöllnitz bis Kleinschmidt [2]) kehren dieselben Angaben von den »orientalischen Neigungen« des Markgrafen wieder, um die »unbändige Sinnenlust« Karl Wilhelms ins rechte Licht zu setzen. Während anfangs auf die Beziehungen dieser »Haremsdamen« zur Musikpflege und auf die Verwendung derselben bei den Opernvorstellungen des Hofes noch hingewiesen wurde, kommen diese Angaben allmählich in Wegfall, und die bloße Erwähnung der Favoritinnenschar des Markgrafen blieb bestehen. Und doch gerade umgekehrt hätte man verfahren müssen! Die zahlreichen Damen des Hofes, von denen noch ausführlicher die Rede sein wird, waren nicht als Favoritinnen, sondern als Sängerinnen am damaligen Durlacher Hofe angestellt, und von diesen wurden auch die einen und die anderen die Geliebten des Markgrafen. Mit Recht hat von Weech [3]) auf die übertriebenen Klatschgeschichten hin-

---

1) Ein *Conspectus Carlsruhae* ist bei Schoepflin, a. a. O., S. 369 wiedergegeben.

2) *Memoires de Charles-Louis Baron de Pöllnitz*, 1734, S. 401 ff., Die neue europäische Fama, 1738, S. 580; Joh. G. Keyßlers Neueste Reise, 1740, S. 140; Schoepflin, a. a. O., S. 385; Preuschen, a. a. O., S. 790; Bader, *Badenia*, 1859, S. 102; Kleinschmidt, Karl Friedrich v. Baden, a. a. O., S. 2; Karl III. Wilhelm, a. a. O., S. 240.

3) a. a. O., S. 383.

gewiesen, die in dieser Hinsicht über den Durlacher Hof unter Karl Wilhelm im Umgang waren. Man sieht, daß unter diesem Gesichtswinkel diese Vorgänge am damaligen Durlacher Hofe in ein anderes Licht gerückt werden und auch auf den Markgrafen nicht mehr den üblen Schein des orientalischen Wüstlings werfen.

Als nach dem Regierungsantritt Karl Wilhelm's für den Durlacher Hof wieder bessere Zeiten kamen, da erfolgten zahlreiche Engagements von Sängerinnen, Sängern und Instrumentalisten. Auch Enoch Blinzig fand sich wieder ein, hatte aber sein Amt nun mit einem italienischen Musiker zu teilen.

In den Anfang des Jahres 1712 fällt die Aufnahme venezianischer Künstler. Am 10. Januar werden der »Capellmeister Bonaventi« (= Giuseppe Boniventi), sowie die Sängerin »Madame Dominica« angestellt, am 12. Februar der »Bassist Monsieur Natale« (sc. Bettinardo), am 1. Juli die Sängerin »Madalena« (sc. Frigieri), die Tochter der »Madame Dominica«[1]. Auch die Sängerin Giovanna Cyni Strattiati weilte damals am Hofe und dürfte mit den anderen italienischen Künstlern nach Durlach gelangt sein[2]. Mit dem Einzug der italienischen Truppe wurde auch die Hofkapelle »aufgerichtet«[3]. Am 3. und 7. Juni traten die »Hoff-Hautboisten«: Jeremias Schmeltzer, Christian Schmid, Joh. Matthäus Schwartz, Theodor Schwartzkopf, Hieronymus Schmid, Conrad Orth, Martin Brintzinger und Lorenz Engelhard ein, zu denen am 27. März des nächsten Jahres eine von dem Bayreuthischen Geheimrat von Stein empfohlene »in 7 Personen bestehende Bande Hautboisten«: Sigmund Böhringer (aus Bohnland in Franken), Joh. Erhard Spörl (aus Hof), Joh. Brandt (aus Bayreuth), Joh. Zechgruber (aus Bayreuth), Joh. Stefan Grobmüller (aus Selb im Voigtlande), Joh. Georg Maltzer (aus Bayreuth) und Joh. Heinr. Klepper (aus Gera) kommt[4]. Mit den Hautboisten wurden damals auch Trompeter engagiert: Christoph Osswald (von Anspach) und Johann Burckhard Osswald (von Anspach) am 12. Mai 1712, sowie Johannes Sivert (aus Sachsen, bisher in fürstl. Öttingischen Diensten) am 16. Februar 1713[5]. Von den weiteren Mitgliedern der Hofkapelle jener Zeit melden die Akten nichts. Außerdem lernen wir aus den Akten noch Jean Nicola Paret, den Sohn Michaels, kennen, der unterm 19. Juli angestellt wird,

---

1) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hoforchester, B) Sängerinnen.«

2) ebenda.

3) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hoforchester, c) Hof Musici.« 4) ebenda.

5) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hoforchester D) Hof Trompeter.« Unter den Trompetern dieser Zeit begegnen wir in den Akten auch dem Hof-Fourier Br. Tobias Neuwirth, der schon unter Friedrich Magnus Dienste leistete und am 12. Juli 1719 starb.

den Dienst seines Vaters zu versehen, die »Däntze zu Componieren« und sich »alle Zeit zu den Opera« bereit zu halten hatte[1]).

Eine eigene nationale Dienerschaft sowie eigene Wohnräume standen der italienischen Künstlerkolonie zur Verfügung[2]). Natale Bettinardo war Priester und versah, wie dies auch bei Künstlern anderer Höfe der Fall war, zugleich mit dem Dienste in der Hofmusik auch die Seelsorge der katholischen Gemeinde Durlachs[3]). Für die Kapelle wurden neue Instrumente aus Basel beschafft[4]). Die acht Hautboisten hatten bei den höfischen Musikaufführungen mitzuwirken, sich außerdem aber auch am Kopieren »deutscher und italienischer Stimmen« zu beteiligen. Die jungen Bayreuther Hautboisten mußten »in der Music als Hautbois, Flöte, Violin und andern Wald-Horn Instrumenten mit ohnermüdetem Fleiß exercieren«, worin sie Blinzig und andere Hofmusiker gegen Entgelt zu überwachen hatten[5]). Wie an anderen Höfen jener Zeit wurden zur Komplettierung des Orchesters auch musikkundige Lakaien herangezogen.

In den nächsten Jahren hören wir nur mehr selten von weiteren italienischen Künstlern, dagegen werden deutsche Musiker angestellt, die teilweise in umfassender Weise nicht allein als Mitwirkende bei den Aufführungen, sondern auch als Komponisten der Festopern ihre Fähigkeiten an den Tag legen konnten. Unterm 3. März 1714 wird für Casimir Schweizelsperg, der wohl von Ansbach in Durlach eingetroffen sein mag[6]), eine »Instruction«[7]) erlassen. Der neue Hofmusiker sollte

»Zu Zeiten, da wir eine *Musique* zu haben Befehlen, sowohl in Anwesenheit Fremder Herrschaften als sonsten, worunter Vornehmlich auch die sonn- und Festtägliche *Musiquen* in Unserer Hoff-Capelle Verstanden, niemals ausbleiben, sondern jedesmalen zu rechter Zeit sich darbey einfinden, einen Fleiß und in der *Music* habender *Experienz* bestens *adhibiren*: benebst auch trachten, Von Zeit zu Zeit, Neu: und schöne *Musicalische* Stückh von Fremden orthen her sowohl als seiner aigenen Composition anzuschaffen.«

Zugleich wird ihm die Versicherung gegeben, daß

»ihme vor die aus jeweilig einlieffernde Neue *Musicalia*, so Er entweder selbsten componiret, oder auf seinen Costen Von anderen orth her beschrieben, jedesmalen eine billige Zahlung und Vergütung geschehen solle«.

Am 23. März erfolgt die Aufnahme Hartmann Huber's (von Frankfurt) als »Laquai und Waldhornist«[8]), am 23. Juli jene von Schwei-

---

1) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Informatoren.«

2) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici« und »B) Sängerinnen«.

3) Freiburger Diözesan Archiv, Bd. 13, 1880, S. 3 ff.

4) Arch. Karlsruhe: »Oekon.-Sachen *in specie* Kapell Sachen.«

5) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici.«

6) Vgl. Curt Sachs, Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Johann Friedrich (1672—1686) in den Sammelbänden der I. M. G., XI, S. 137.

7) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici.«

8) ebenda.

zelsperg's Gattin als »Hofsängerin«[1]. Heinrich Christian Döll (von Gotha) wird unterm 18. August zum »Laquai und Musikus«[2], Andreas Fischer (von Stuttgart) unterm gleichen Datum zum »Hoftrompeter«[3], Johann Matthäus Trost (»aus dem Württembergischen«) unterm 11. September zum »Hofmusikus«[4] und Dominico Moranti (von Turin)[5] unterm 1. November zum »Hofmusikus« ernannt[6]. Das Anstellungsdekret für Angelo Giovanni Gaggi (»aus dem Hannoverischen«) als »Hofmusikus« und dessen Ehefrau als »Hofmusicantin« ist unterm 17. November ausgestellt[7]. Hier findet auch der »Hofmusikus« Petit Erwähnung[8].

Wichtige Akquisitionen machte der Durlacher Hof im Jahre 1715. Am 2. Januar wurde Marc Antoine Missoly (von Montpellier) als »Tanzmeister« angestellt. In dieser Stellung hatte er »zwölf Singerinnen in die *Perfection* des Tantzens zu bringen, das *Theatrum* zu besorgen«[9], wodurch der Wirkungskreis Jean Nicola Paret's beschränkt wurde. Am 26. August traten dann die beiden Käfer in die Dienste des badischen Fürsten. Johannes Käfer überreichte bei seiner Ankunft ein Empfehlungsschreiben (Hardenburg, 6. Aug.)[10], in dem es hieß:

»Euer Lbd. gelieben Mir gütig zu erlauben, daß bringern dießes Nahmens Johannes Kaefer denenselben hierdurch zu *recommendiren* mich Unterfange, Es ist derselbe in Coburg geburthig, und hat die *intention* gehabt, Euer Lbd. mit Seinem Vattern, Als ehemaligen *Capell Directore* zu Hildburghaußen, *imediate* Unterthänigst anzugehen, ist aber so Unglücklich gewesen, Seinen Vatter mit dem Er aus Wießbaden gekommen An einem Schlagfluß sehr Gefährlich Kranck zu Dürckheim zurückzulaßen, und hat dahero Gelegenheit Genom̃en, Bey mir sich Anzumelden. Wie Ich nun Vernehme, so solle derselbe Auf dem *Clavier* und der *Fleute douce* sehr wohl *exerciret* seyn, und dabey die *Composition* Zimblicher maaßen Verstehen . . .«

Der alte Käfer scheint sich bald wieder erholt zu haben und in Durlach eingetroffen zu sein. Denn unter demselben Datum, an dem Johannes Käfer in die Reihe der Hofmusiker eintrat, wurde der »ehedem zu

1) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab *in specie* Hof Orchester, B) Sängerinnen.«

2) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici.«

3) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, d) Hof Trompeter.« Fischer war auch Violinist in der Kapelle.

4) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici.«

5) Moranti ist wohl mit dem »aus Piemont bürtigen« Mouranti identisch, der unterm 20. Oktober 1713 von Landgraf Karl von Hessen-Kassel dem Bayreuther Hofe empfohlen wurde. (S. hierzu L. Schiedermair, Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus, 1908, S. 29).

6) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab. *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici.« 7) ebenda. 8) ebenda.

9) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Informatoren.« In den Textbüchern (Bibl. Karlsruhe) figuriert Mißoly bis zum Jahre 1721.

10) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici.«

Hildburghausen in Diensten gestandene Capellmeister Johann Philipp Käfer als Componist bey unserer Hoff-Music« aufgenommen,[1])

»solchergestalt daß er, soviel neben der *composition* geschehen Kan, Tägl. Drey biß vier Stunden in dero Gartten, oder wo mann ihn sonsten anweisen wird, erscheinen, und ein so anderer ihme zugeschiedenen Persohn mit gründlicher *information* in der *Music* Treulich an Hand gehen.«

Zu Blinzig, Schweizelsperg und Trost kamen so zwei weitere deutsche Musiker, welche sich an der einheimischen Opernarbeit beteiligten. Johann Philipp Käfer stand als Orgelspieler in Ansehen[2]). Auch am Durlacher Hofe scheint seine Tätigkeit Beifall gefunden zu haben. Denn bereits am 29. März 1716 erhielt er, da »Wir den Fleiss Unseres Bißherigen Componisten aus einen und anderen proben ersehen, nicht allein den Caracteren Eines Vice Capellmstrs, sondern auch in der Gage Ein Mehreres . . .«[3]).

Über den Bestand der Hofmusik »von Georgij 1715 biß dahin 1716« orientiert eine *Consignatio*[4]), die zugleich einen interessanten Einblick in die Gehaltsverhältnisse des Personals tun läßt:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Capell Meister Bonaventi. . . | 500 fl. | | |
| | Costgeld für sich und 1 Bedienten 234 fl. | | |
| Baßist Natale . . . . . . . . . | 300 fl. | | |
| | Costgeld für sich und 1 Bedienten 234 fl. | | |
| Vice Capellmeister Blenzing. . | 176 fl. | und | Naturalien[5]). |
| Cammerdiener Schmelzer . . . | 183 fl. 36 | » | » |
| Christian Schmid . . . . . . . | 183 fl. 36 | » | » |
| Paret Jun. . . . . . . . . . . | 183 fl. 36 | » | » |
| Paret Sen. . . . . . . . . . . | 126 fl. | » | » |
| Cammerdiener Engelhardt . . | 222 fl. 36 | » | » |
| Hieronymus Schmid. . . . . . | 183 fl. 36 | » | » |
| Eberhard. . . . . . . . . . . . | 183 fl. 36 | » | » |
| Schweizelsberg . . . . . . . | 183 fl. 36 | » | » |
| Petit . . . . . . . . . . . . . | 200 fl. | und die Cost bey Hofe. | |
| Trost. . . . . . . . . . . . . | 76 fl. | und Naturalien. | |
| Sturm[6]). . . . . . . . . . . . | 100 fl. | | |
| Frau Schweitzelsbergin . . . | 100 fl. | » | » |
| Trompeter Ostwald sen.. . . . | 64 fl. | » | » |
| Ostwald Jun. . . . | 90 fl. | » | » |
| Seuffert . . . . . . . . . . . | 90 fl. | » | » |

1) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, a) Direktoren.«

2) In Mattheson's Grundlage einer Ehrenpforte . . 1740, wird S. 335 Seber erwähnt, der »bey dem berühmten Hoforganisten Joh. Phil. Käfer in Römhild die Gründe zur Setzkunst gelegt« habe.

3) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, a) Direktoren«.

4) Arch. Karlsruhe. Es ist zu beachten, daß dieses Verzeichnis schon vor Georgi 1715 aufgenommen worden zu sein scheint, daß also die beiden Käfer u. a. hier noch fehlen.

5) In diese Besoldung sind Nebeneinkünfte nicht eingerechnet, die Blinzig für die Aufnahme und Instruktion der Kapellknaben (s. Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester C) Capell-Knaben) u. dgl. zufielen.

6) Sturm wird in den Akten auch als *Praeceptor* bezeichnet.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Fischer | 64 fl. | und Naturalien. | |
| Cancellist Orttmann | 141 fl. | » | » [1] |
| Hautboist Ohrt | 90 fl. | » | » |
| Schwarzkopf | 90 fl. | » | » |
| Dill | 90 fl. | » | » |
| Huber | 64 fl. | » | » |
| Döll | 48 fl. | » | » |
| Martj Benzinger[=Brintzinger] | 59 fl. | » | » |
| Bayreuther Hautboisten | | | |
| Klöpper | 33 fl. | | |
| Spörle | 33 fl. | | |
| Mazer[= Maltzer] | 33 fl. | | |
| Brand | 33 fl. | | |
| Grob Müller | 33 fl. | | |
| Böhringer | 33 fl. | | |
| Opera Schneider | 103 fl. | » | » |
| Tanzmeister Mißoli | 750 fl. | | |

In der Bezahlung stand demnach der Kapellmeister mit dem Geh. Rat und Vizepräsidenten von Beckh auf einer Stufe. Dem Bassisten war wie dem Kapellmeister ein Bedienter zugeteilt und ein Gehalt ausgesetzt, das dem des Oberjägermeisters gleichkam. Weit geringere Bezüge flossen Blinzig, Schweizelsperg und den anderen Hofmusikern zu. Wie an anderen Höfen war auch hier der französische Balletmeister besonders gut bezahlt.

Einer größeren Anzahl der Hofmusiker, wie Engelhard, Schmeltzer, den beiden Schmid, Orth, Schwartzkopf u. a., oblag außer ihrer speziellen Berufstätigkeit noch die Verpflichtung, den »fürstlichen Sängerinnen« ihre Rollen »einzuüben«. Dieses weibliche Künstlerpersonal, das am Hofe nicht etwa nur an den Ballettdarstellungen beteiligt war, sondern in weitgehendster Weise zu den Opern herangezogen wurde, hatte in den Jahren 1714—16, wie aus folgender Zusammenstellung[2]) ersichtlich ist, eine außergewöhnlich große Zahl von Mitgliedern aufzuweisen:

Elisabetha Widmännin[3]).
Jakobina Geiblin.
Maria Geiblin.
Christ. Margaretha Franzin.
Catherina Füchsin.
Maria Magd. Hochtin.
Justina Jungin.
Susanna Wäglin (Wegelin).
[?] Eisenstuckhin.
(Marg.?) Neumännin.
(Margar.?) Hegelin.
(Johanna?) Meyerin.
Agnes Fritzin.
Rosina Füchsin.
Maria Sophia Franckhin.
(Juliane?) Heinzelmännin.
Justina Wölfingin.
Agnes Freitagin.
Anna Elisab. Sperrin (Spörin).
Christina Rittershoffin.
Caterina Barb. Funckhin.
Magdalena Jungin.

1) In diesem Gehalt war die Cancellistenbesoldung miteingeschlossen.

2) Diese Zusammenstellung ergibt sich aus den »Specificationen« und »Abrechnungstabellen« im Arch. Karlsruhe.

3) Es erübrigt sich wohl, auf die damalige Bedeutung der Silbe »in« bei weiblichen Namen aufmerksam zu machen.

Maria Magd. Gärtnerin.
Elisabetha Füchsin.
Agnes Eubertin.
[?] Carloloizin.
Margaretha Bischoffin.
Maria Sophia Winterspergerin.
Caterina Reinin.
Barbara Dinglerin (Hinglerin).
Margaretha Dinglerin (Hinglerin).
Sophia Wannerin.
Anna Maria Füxin.
[?] Wüllnerin.
Elisabetha Hechtin.
Elisabetha Schadin.
Sabina Zieglerin.
Magdalena Wilandin.
Maria Juditha Buzlerin.
Sophia Müllerin.
Magdalena Ungerin.
Charlotta Häßlerin.
Catherina Barb. Häßlerin (Heßlerin).
Catherina Barb. Hembergerin.
Sabina Hillerin.
Maria Magd.?) Gollin.
(Christina?) Burausin.
(Elisab.?) Borckhemmerin.
Anna Maria Schlamlerin (Schwamlerin?).
Rebecca Haußburgin.
Catherina Nößlerin.
Anna Maria Crämerin.
Christ. Barb. Adamin.
Ursula Gaßerin.
Elisabetha Hordnerin.
Anna Barb. Mehlin.
Anna Catherina Bitterholffin.
Salome Autenriethin.
Anna Maria Fickse.
[?] Witzen.
Madlena Schaberin.
Agnes Schaden.
[?] Dippergerin.
[?] Apoldin.
Elisabetha Beibel.
Maria Franzen.
Maria Beibele.
[?] Bärtterin.
Ursula Nößlerin.

Zu diesem weiblichen Künstlerpersonal, von dem im Laufe der Zeit ein kleiner Teil ausschied, kamen im Jahre 1717 noch folgende Sängerinnen:

Anna Barb. Wälderin.
Dorothea Adamin.
Elisabetha Dachtlerin.
Christ. Soph. Kraubtnerin.
Dorothea Micheusin.
Elisabetha Schneiderin.
Maria Marg. Leonhardin.
Sybilla Dachtlerin.
Susanna Deegin.
Aug. Wilhelmine Nastin.
Juditha Pfatzlerin.
Catherina Elis. Apoldin.
Catherina Schwörerin.
Catherina Strählerin.
Maria Marg. Apoldin.
Clara Sophia Keistlerin.
Catherina Rosina Adamin.
Anna Marg. Grötherin.
Christine Trostin.
Christ. Marg. Frantzin.
Maria Sophia Apoldin.
Sophia Carolina Bischoffin.
Susanna Löwin.
Maria Catherina Terellin.
Cather. Christ. Hartwegin.
Anna Eva Hörmännin.
Maria Magd. Hagerin.
Maria Elisab. Knoblochin.
Sophia Cater. Bischoffin.
Judith Salome Heberin.
Anna Maria Adelh. Scharnizkin.

Eigene Wäscherinnen, Küchenmägde, Kellermägde, auch vereinzelt Kindermägde standen den Sängerinnen zur Verfügung. Ihre Besoldung erforderte eine Quartalsausgabe von 1530 fl. 35. Dabei hatten die Damen bei Schneidern, Schuhmachern und Juden eine Schuldensumme von fast 10000 fl. zusammengehäuft, so daß die Rubrik der Abrechnungstabellen: »gebührt über Abzug der Schulden annoch herauß« meist leer blieb [1]).

1) »Abrechnungstabellen« im Arch. Karlsruhe.

Geht man die obigen Listen durch, so wird man die Beobachtung machen, daß es fast durchweg deutsche Mädchen waren, die da als Sängerinnen tätig waren. Ihre große Zahl erklärt sich wohl daraus, daß das gesamte Chor- und Ballettpersonal, vor allem aber auch sämtliche männliche und weibliche Hauptrollen von ihnen gestellt wurden. Um sich davon zu überzeugen, braucht man bloß die verschiedenen »Specificationen der Lehrer«[1]) durchzugehen oder das dem Textbuch des *Adonis* beigegebene gedruckte Personenverzeichnis einzusehen. Die Rücksicht auf die beschränkten Geldmittel dürfte die Veranlassung gegeben haben, die männlichen Rollen mit Frauen statt mit teuren Kastraten zu besetzen. Wie zeitweise in Hamburg mag es auch am Durlacher Hofe damals mehr als eine Sängerin gegeben haben, die kaum die Noten kannte und durch Vorsingen der Lehrer ihre Rollen lernen mußte[2]).

An Hofmusikern, die in den Jahren 1716/17 am Durlacher Hofe tätig waren, sind noch zu erwähnen: Franz Joh. Beckh, der unterm 1. März 1716 als *Viol de Chellnist* aufgeführt wird, aber schon bald wieder aus dem Dienste schied[3]), ferner Nicolaus Abesser, »aus Sachsen Gotha gebürtig«, der am 23. September desselben Jahres an Beckh's Stelle trat und sich »nicht allein in der Music gebrauchen Lassen und darin informiren, sondern auch die instrumenten, sonderheitlich Clavier theils Neu machen theils repariren mußte[4]). Von den uns bereits bekannten Hofmusikern wurden die Trompeter Fischer und Oßwald »auf den 23. Januar« 1717 und Schweizelsperg, wohl zugleich mit seiner Gattin, »auf Georgij« desselben Jahres von Durlach entlassen[5]). Mit Schweizelsperg verlor der Hof einen seiner einheimischen Opernkomponisten. Ebenso scheint Blinzig im Jahre 1717 am Hofe nicht mehr gewirkt zu haben[6]).

Auch in den Jahren 1718/19 verzeichnen die Akten Veränderungen in der Durlacher Hofmusik. Am 15. Juli 1718 werden Joh. Ernst Fideler und Sebastian Bodinus als Lakaien und Musiker erwähnt, von denen der letztere, »von Gotha aus Sachsen«, noch lange Jahre dem

1) Arch. Karlsruhe. Da heißt es beispielsweise: »Vom 3. April—23. Juli bei A. A. Fischer ... gelernt:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Sabine Zieglerin: | Leonilde | groß parti | Sophia Wannerin: | Aggrippa | groß parti |
| | Ratamisto | groß | | Thoas | » » |
| | Thoas } | mittel parti | Agnes Schaden: | Ptolomeus | groß parti |
| | Priester } | | | prister | mitel |
| Sophia Wannerin: | Ptolomeus | groß parti | | polophemus | groß parti.« |

2) Daher dürften auch die zahlreichen »Specificationen« der in ihren Rollen unterwiesenen Sängerinnen herrühren.

3) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici.«

4) ebenda.

5) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, D) Hof Trompeter.«

6) Nach dem Jahre 1716 verschwinden Blinzig's Unterschriften aus den Akten. Ein Attest vom 8. Februar bringt zuletzt seinen Namen. Im März erfolgt, wie wir oben gesehen haben, die Ernennung Käfer's zum Vizekapellmeister.

Hofe treu bleiben sollte[1]. Am 15. Dezember desselben Jahres wurde Friedrich Georg Zeißing »aus Römhild«, der spätere Hildburghausensche Hofkapellmeister, als Hofmusiker mit 200 fl. Besoldung unter der Bedingung engagiert, »bey haltenden *Musiquen* und opern auf allen Instrumenten sich gebrauchen zu lassen«. Am 29. Dezember des nächsten Jahres registrieren von ihm die Akten, daß »deß Musici Zeißings rückständige Besoldung wegen seiner Desertion und dadurch verwürkten Straff billig dem *fisco* heimgefallen«[2]. Von den Bayreuther Hautboisten wurden Böhringer und Zechgrüber am 23. Januar 1718, Brandt am 16. Februar »wegen seines üblen Aufführens halber« und Spörl am 13. Juni 1719 entlassen, nachdem Grobmüller bereits 1715 ausgeschieden war[3]. Die Hofsängerin Charlotte Michlerin, die schon seit 1710 in Durlach gewirkt hatte, wurde am 20. März 1719 aus den Listen gestrichen[4]. Aus dem November 1719 ist ein Bittgesuch des Hofmusikers Joh. Georg Schlümbach vorhanden[5].

Es waren, wie wir gesehen haben, fast durchweg deutsche Kräfte, mit denen der Durlacher Hof in der damaligen Zeit bei seinen musikalischen Darbietungen arbeitete. Die Schar der Italiener schmolz zusehends zusammen. Moranti dürfte nur den Karneval des Jahres 1715 in Durlach verbracht haben[6]. Auch die Sängerin Stratiatti scheint Durlach bald wieder verlassen zu haben[7]. Von der Sängerin Frigieri, in deren Empfehlungsbrief es hieß:

*»ne potendo la medema più subsister nel suo Paese à causa d' una flussione che impedisce la salute . . .«*

wird gemeldet, daß sie »am 26. Januar 1715 nebst ihrer Mutter der Dominica hinweggekommen«[8]. In einem Schriftstück vom 15. Mai 1718 ist von »dem abgekommenen Italiänischen Capellmeister Boniventi« die Rede[9]. Nur Natale Bettinardo blieb am Hofe, an dem er in besonderer Gunst gestanden zu haben scheint. So hatte er am 8. Juni 1715 »vor eine Uns im letzt gehaltenen Carnavall unterthänigst über-

1) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, A) Direktoren.«
2) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici.«
3) ebenda.
4) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, B) Sängerinnen.«
5) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici.«
6) ebenda.
7) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, B) Sängerinnen.«
8) ebenda.
9) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici.«

reichte composition« eine »Verehrung von 30 fl.« erhalten und auch fernerhin manche Vorteile erlangt[1]). Szenerie und Maschinerie waren ferner Philippo Scandalibene anvertraut, der in den Textbüchern zuerst im Jahre 1717 als *Segretario & Direttore del Teatro* auftaucht[2]) und noch lange Jahre dem Hofe Dienste leistete[3]).

Frischen Boden scheinen die Italiener wieder um das Jahr 1719 gewonnen zu haben. Von da ab treffen wir im Repertoire verschiedentlich italienische Opern in der Originalfassung, was vorher zur Seltenheit gehört hatte. Johann Philipp Käfer stimmte in einem Bittgesuch vom 4. August 1722 das Klagelied an:[4]) »Da aber in 3en Jahren mich unsere Herren Italiener zu Keiner [neuen Oper] gelangen lassen«. Unterm 16. Oktober 1719 wurde dem Musikus Joh. Melchior Molter, der später am Hofe in einflußreiche Stellen einrückte, »auf sein utgstes ansuchen auff eine Zeit lang von anderthalb biß zwey Jahren nacher Venedig umb in der Music mit Erlernung der Italianischen Manier, auch anderer Vortheil und Handgriffe, sich mehrers zu habilitieren«, Urlaub mit vollem Gehalt gewährt. Von Venedig ließ Molter dem Fürsten ein Schreiben (13. Juli 1720) zugehen, in dem er bat, seine Studien nicht unterbrechen zu müssen:

»Wann dann in Betrachtung dessen das von der Natur mir zugetheilte Feuer im ausarbeiten der Edlen *Music* in sich ersticken und ersterben solte, wann man den Lauff meiner Studien die wege verhauen und versperren wolte, zu was vor einem belieben könte es doch bey Ewer Hochfürstl. Durchl. gereichen, ich glaube, zu einem bitteren anlaß einer rechtmäßigen beständigen Ungnade gegen die unschuldige *Music* und insonderheit gegen mich Armen . . .«

Im weiteren Verlauf des Briefes stellte er das Ansuchen, nach Rom reisen zu dürfen. Gleichzeitig überschickte er sechs neue Concerti[5]).

Trotzdem damals die italienische Kunst in Durlach frischen Boden gewann, blieben die deutschen Musiker doch am Ruder. Mit keinem geringeren als Reinhard Keiser wurden im Jahre 1719 Verhandlungen eingeleitet, die dazu geführt haben dürften, daß dieser berühmte Künstler im Jahre 1721 seine Schritte nach Durlach lenkte[6]) und dort vielleicht selbst seine Oper *Tomyris* zur Aufführung brachte. Der Stamm des einheimischen, fast durchweg deutschen Personals erhielt sich in diesen Jahren. Dabei herrschte aber auch weiterhin in der Hofmusik ein

1) ebenda.
2) S. beispielsweise das *Diomedes*textbuch (Bibl. Karlsruhe).
3) Nach den Aufzeichnungen der Landschreiberei (Arch. Karlsruhe) wurde Scandalibene im September 1725 auch noch zum Bauamtsdirektor ernannt.
4) S. Käfer's Briefe (Arch. Karlsruhe).
5) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, A) Direktoren.«
6) F. A. Voigt, Reinhard Keiser in der Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch., Bd. VI, S. 187 u. 189.

Kommen und Gehen. Das Ballettpersonal wurde am 1. (11.) Februar 1719 durch den »aus Paris gebürtigen« Tänzer Jean Louis Paret ergänzt, der jedoch schon am 23. August 1722 wieder von Durlach abzog[1]). Der Bassist Joh. Georg Thiel, »von Coburg gebürtig«, fand am 20. August 1720 mit einer Gesamtbesoldung von 199 fl. 45 Aufnahme[2]), der Braccist Joh. Georg Cramer, »von Fünsterberg aus Sachsen«, am 15. Dezember desselben Jahres mit einem Gehalt von 33 fl. Cramer scheint der Schützling Scandalibene's gewesen zu sein[3]). In seinem Gesuch (10. November 1720) um Aufnahme berief sich Cramer auf ihn:

»Euer Hochfürstl. Durchl. Wird annoch in gnädigen andencken ruhen, wie Selbige erst Kürtzlich dero *Secretario* und *Music Directori*, *Mons: Philippo*, nicht allein eine neue *opera* zu Verfertigen, sondern auch einige, in größter *Confusion* sich Befindente alte in Beßere ordnung zu Bringen gnädig aufgetragen, erst erwehnter *Mons. Philippo* aber, weilen ein solches Viele Mühe erfordert, mich zu deren *abcopierung* unterthänigst Vorgeschlagen.«

Um ihn der Kapelle zu erhalten, bestätigte Scandalibene das außerordentlich günstige Zeugnis, das ihm Molter am 10. Juni 1722 ausstellte: daß Cramer »der beste *Bracciste* und dann der einige (= einzige?) *Cuopist* gewesen und darbey ein recht stilles und untadelhafftes Leben geführet«. Am 8. August 1721 wurde Martin Freyburg »von Römhild« zum Musikus mit einem Einkommen von 115 fl. und dem Genuß von Naturalien ernannt[4]). Am 30. September dieses Jahres erfolgte die Entlassung Abesser's[5]). Um Wiederaufnahme bat Spörl in einem Schreiben vom 29. Januar 1722, in dem es hieß:[6])

»... und dargegen zu Ihro *Eminenz* dem *Cardinal* zu brüsel gekomen. Nachdeme aber Durchlauchtigster Fürst Gnädigster Herr! Die sämtliche Lutheraner Meisten Theils *odio religionis* Von ermeltem *Cardinal* auff das äußerste Verfolgt, Ja sogar zu der ihrigen Gezwungen werden wollen, weßwegen alle und jede so ihre *Religion* nicht zu *Changiren* willens, würklich *dimittirt* werden, da mich dann unter anderen solches unglück auch mit betroffen ...«

Ein schwerer Schlag traf den 77jährigen Michael Paret am 23. Juli dieses Jahres mit der Zustellung der Entlassung, wenngleich ihm »in Ansehung seines Alters und langer Dienste die besondere Gnade« erwiesen wurde, »von solcher Zeit an *ad dies vitae*, jährlich das kleine Kostgeld« zu genießen, »jedoch mit dem Vorbehalt, daß Er dagegen mit

1) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Informatoren.«

2) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici.«

3) ebenda.

4) ebenda.

5) ebenda.

6) ebenda.

der *information* der jungen Prinzen förder *continuiren* solle«[1]). In diesem Jahre begegnen wir in den Akten auch den Lakaien und Hautboisten Joh. Menzinger und Ferd. Rößler, sowie dem Pauker Abraham Bitsche[2]).

Der Bestand der Sängerinnen in jener Zeit ist aus den Besoldungsbüchern der Jahre 1722—1734[3]) ersichtlich, nach denen sich folgende Übersicht zusammenstellen läßt:

Maria Agnes Eubertin (von Tübingen) —1724;
Maria Magd. Schaberin —1726;
Sophia Wannerin (von Hohenwiel) —1726;
Maria Friderica Dor. Adamin (von Stuttgardt) —1723;
Elis. Marg. Dachtlerin (von Stuttgardt) —1726;
Anna Maria Sabina Zieglerin (von Großen Heppach) —1726;
Maria Dor. Micheusin (von Durlach) —1727;
Margar. Bischoffin (von Stuttgardt) —1725;
Anna Maria Füxin (von Durlach) —1725;
Agnes Elisab. Schadin (von Calw) —1724;
Susanna Wegelin (von Neuenstein) —1730;
Anna Maria Schwemlerin (von Stuttgardt) —1725;
Maria Marg. Leonhardin (von Tübingen) —1725;
Rebecca Haußburgin (von Anspach) —1731;
Caterina Elisab. Apoldin (von Öttershoffen) —1727;
Maria Jacobina Geibelin (von Durlach) —1730;
Elisabetha Widmännin (von Dornstätten) —1723;
Susanna Deegin (von Durlach) —1731;
Johanna Meyerin (von Königsbronn) —1733;
Catherina Schwörerin (von Wiel) —1733;
Catherina Häßlerin (von Eßlingen) —1726;
Susanna Löwin (von Schwäb. Hall) —1729;
Christ. Marg. Franzin (von Klebern) —1725;
Maria Agnes Fritzin (von Dahlen) —1723;
Anna Marg. Hegelin (von Metzingen) —1727;
Catherina Reinin (von Brötzingen) —1731;
Aug. Wilhelm. Nastin (von Durlach) —1732;
Maria Barb. Dippergerin (von Durlach) —1727;
Elisab. Barb. Schneiderin (von Brötzingen) —1733;
Christ. Barb. Adamin (von Stuttgardt) —1733;
Catherina Rosina Adamin (von Schwäb. Hall) —1725;
Catherina Strählerin (von Durlach) —1731;
Maria Salome Autenriethin —1733;
Anna Catherina Bitterolffin (von Söllingen) —1733
Juliane Heinzelmännin (von Stuttgardt) —1733;
Maria Agnes Freitägin (von Durlach) —1725;
Ursula Gaßerin (von Schaffhausen) —1727;
Sophia Carol. Bischoffin (von Durlach) —1730;
Maria Elisab. Knoblochin (von Durlach) —1733;
Magd. Ungerin (von Berghausen) —1728;

1) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Informatoren.«

2) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, C) Kapell Knaben.«

3) Arch. Karlsruhe.

Catherina Barb. Hembergerin (von Durlach —1733;
Catherina Christ. Hartwegin (von Durlach) —1733;
Anna Eva Hörmännin (von Mildenberg) —1731;
Anna Maria Adel. Scharnizkin (von Stuttgardt) —1733;
Marg. Ehaltin (von Linsenhofen) —1733;
Maria Cather. Terellin (von Pforzheim) —1725;
Maria Barb. Görbelin (von Durlach) —1727;
Elisab. Lentzingerin —1723;
Wilhelm. Geigerin (von Erbach) —1726;
Susanna Marg. Scharnizkin (von Stuttgardt) —1723;
Maria Magd. Hechtin (von Durlach) —1723;
Maria Marg. Apoldin (von Schwäb. Hall) —1723;
Barbara Hengelin (von Stuttgardt) —1723;
Anna Maria Geibelin (von Durlach) —1723;
Elisab. Füxin (von Stuttgardt) —1723;
Marg. Hengelin (von Durlach) —1723;
Wilh. Bergerin —1725;

Ein Vergleich dieser Aufstellung mit der früheren Liste ergibt, daß die Mehrzahl der Sängerinnen am Hofe verblieb. Nach dem Jahre 1723 erscheinen dann folgende Sängerinnen in der Liste [1]):

Henriette Elisab. Frantzin, 1724—1733;
Elisab. Füxin, 1725—1730;
Marg. Magd. Beckin, 1725—1733;
Anna Susanna Cottain, 1726—1731;
Maria Barb. Müllerin, 1725—1731;
Barbara Scheidlerin (aus Nürnberg), 1726—1733;
Anna Maria Steinmetzin (von Durlach), 1726—1733;
Margaretha Geigerin (von Durlach), 1726—1729;
Elisab. Diefenbacherin (von Durlach), 1726—1733;
Anna Maria Krebsin (von Durlach), 1726—1732;
Elisab. Tessin (von Schwetzingen), 1726—1733;
Catherina Löserin (von Neureuth), 1726—1731;
Catherina Nüssin (von Elmentingen), 1726—1733;
Maria Magd. Meyerin (von Stuttgardt), 1726—1728;
Christ. Freitagin, 1726—1733;
Eva Catherina Röslerin (von Eggenstein), 1726—1731;
Sophia Steinerin (von Philippsburg), 1726—1727;
Catherina Barb. Kapplerin (von Durlach), 1726—1729;
Anna Eva Weiblingin (von Durlach), 1726—1729;
Johanna Vallencier (von Amsterdam), 1727—1733;
Marg. Barb. Patzlerin, 1726—1730;
Susanna Maria Eberin (aus Bayreuth), 1727—1732;
Maria Eleon. Juliane Oettingerin (von Tübingen), 1727—1733
Madame [?] Krumholtz, 1727—1729;
Catherina Barb. Dreszerin, 1727—1731;
Charlotta Micheusin, 1727—1731;
Maria Philipp. Hufin, 1727—1733;
Clara Jacobina Seyboldin, 1727—1733;
Rosina Catherina Rottmännin, 1727—1728;
Ursula Marg. Staudin (von Nürnbingen), 1727—1729;
Anna Barb. Steigerin (von Grötzingen), 1727—1732;
Anna Marg. Stürtzin (von Grötzingen), 1727—1732;

1) Arch. Karlsruhe.

Maria Barb. Hagelocherin (von Stuttgardt), 1727—1733;
Maria Salome Weberin (von Wolfartsweiser), 1727—1733;
Barbara Böhringer, 1727—1728;
Madame [?] Frantzin (von Bayreuth?), 1728—1732;
Anna Eva Röslerin, 1728—1732;
Barbara Bergerin (von Candern), 1728—1732;
Anna Maria Schneiderin (von Candern), 1728—1733;
Catherina Bechtoldin (von Knielingen), 1728—1733;
Anna Maria Trenzin, 1728—1731;
Regina Greberin, 1728—1731;
Catherina Emanuelin, 1728—1733;
Catherina Altmüllerin, 1729—1733;
Catherina Süßin, 1729—1731;
Maria Barb. Merkin, 1729;
Anna Maria Weißin, 1729—1731;
Susanna Embdin, 1730—1732;
Maria Elisab. Eberhardin, 1730—1732;
Elisabeth Mehlin, 1731—1732.

Aus diesen Aufstellungen geht hervor, daß es auch jetzt fast durchweg wieder deutsche Mädchen waren, die entweder schon in früheren Jahren am Hofe gewirkt hatten oder von benachbarten Residenzen und aus der Provinz kamen, um am Durlacher Hofe bei den theatralischen Aufführungen Verwendung zu finden. Auch jetzt hatten sie die Solopartien, Chor und Ballett zu stellen. Ihre Zahl verringerte sich allmählich, im Jahre 1733 scheiden die letzten Sängerinnen vom Hofe.

Die Hofmusiker erhielten im Jahre 1722 einen neuen Kapellmeister. Joh. Philipp Käfer, der wohl nach dem Abgang Blinzig's zum Kapellmeister avanciert war, hatte immer wieder die dringlichsten Bittgesuche an den Fürsten und an die zuständigen Stellen gerichtet, um eine Verbesserung seiner Lage zu erreichen. Seine Briefe[1]) legen hierfür Zeugnis ab. Eine Reihe von Opern, sowie Kirchen- und Instrumentalmusik[2]) hatte er für den Hof geschrieben. Am 23. August erhielt er seinen Abschied, der ihm bereits vier Monate vorher in Aussicht gestellt worden

1) Da Käfer's Briefe interessante Einblicke in die Lebensverhältnisse des Künstlers zulassen, sollen die wichtigsten bei anderer Gelegenheit publiziert werden.

2) Aus einem Verzeichnis (vom 4. September 1722 [Arch. Karlsruhe]) erfahren wir, daß Käfer, abgesehen von seinen Opern, folgende »*Extra Musiquen* verfertiget«:

»1. Eine *Musique*, auf die Ein Weihung des Pfortzheim-Waysenhaußes.
2. Eine *Musique* in 3 Stücken bestehet auf das *Jubilaeum*.
3. Das Jubellied *Bernhardi*.
4. Die *Litaneij* nach des Hasens Poësie.
5. Die *Lytaneij* im Gesangbuch.
6. Die GewißensPrüfung.
7. Eine *Paßions Musique* aus Sachsen.
8. Eine fernere vom Walliser.
9. Das *Te Deum Laudamus*.
10. Eine *Music* auf die *Communion* gerichtet.
11. Eine auf den Char Freytag.
12. Eine auf den Sambstag vor Ostern in 2 Stücken bestehendt.
13. 12 *Concerten* zu Kleinen tafel *Musiquen*.«

In das Jahr 1719 fällt die Passion »Der leidende und der sterbende Jesus«.

war. Vielleicht wanderte er nun wirklich, wie er in seinem Schreiben vom 25. August andeutete, nach Pforzheim[1]). Der Fürst gab ihm folgendes Empfehlungsschreiben mit auf den Weg[2]):

»Wir Carl von Gottes Gnaden Markgraf zu Baden und Hochberg . . . urkunden hiemit: demnach Vorweiser diß Johann Philipp Käfer von Römhild aus Sachsen gebürtig, Sieben Jahr lang alß Capellmeister in unseren Diensten gestanden und sich binnen solcher Zeit Ehrlich, getreu und fleißig verhalten, daß Wir darob jedesmahlen ein gndgstes *Contentement* gehabt . . .«

In seine Stelle rückte nun Molter ein[3]) und versah dieses Amt bis zum Jahre 1733[4]).

Wie dem alten Käfer drohte auch den Lakaien und Musikern Cramer, Joh. Philipp Trost und Jean Baptista Bouvé (Bouvei) die Entlassung, die jedoch durch einen Erlaß vom 8. August wieder zurückgezogen wurde[5]). Bodinus erbat am 26. Oktober 1723, da ihn der Fürst zu »dero in Italien stehenden Regiment in Qualität eines Hautboisten zu verschicken« beabsichtigte, »wegen beschwerlichen Athmens« seinen Abschied, den er am 10. November auch erhielt[6]). Cramer übernahm das Hoforganistenamt »im platz deß jungen Käfer«[7]), der am 26. Januar 1725 »mit Todt abgegangen« war[8]) und demnach seinem Vater nicht in die Fremde gefolgt zu sein scheint. Dem Bassisten Thiel wurde am 23. Januar 1725 die Prokuratorstelle übertragen,

»welche ich mir, da ich mich / sonder Ruhm zu melden / nebst der Musique auch in *Studijs exerciret*, daß diese Function sowohl bey Leichen und Hochzeiten und andern Affairen, was von einem *Procuratore* erfordert wird, gar wohl zu Versehen getraue[9]).«

Huber avancierte am 1. (18.) September zum Hofmusikus mit 89 fl. Gehalt und Naturalienversorgung, »um Ihme sowohlen Bey der Musique

---

1) Nachforschungen, die nach dieser Seite in Pforzheim angestellt wurden, blieben erfolglos. Weder in den Kirchenbüchern, noch in den Akten des Pädagogiums, der Stadtkirche und der Altstädter Kirche finden sich Hinweise auf Käfer.

2) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, a) Direktoren.«

3) ebenda.

4) Nach Gerber (»Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler«, 1812, Bd. 1, S. 656) wurde Molter damals von Durlach zur Direktion der Kirchenmusik nach Eisenach berufen. S. hiezu auch Marpurg, Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik, B. III, S. 58.

5) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici.«

6) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, a) Direktoren.«

7) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici.«

8) ebenda.

9) ebenda.

als denen Comoedien[1]) zu employren«[2]), Joh. Thomas Kühndorff am 6. September zum Lakai und Hoboisten »an des abgekommenen Gottlieb Menners Stelle«[3]). In diesem Jahre treffen wir in den Akten auch den Hoboisten Joh. Conrad Görbel[4]).

Am 25. Oktober 1726 traten Stefan Jäger »von Lauterburg« als Hofmusikus[5]), am 12. November Joh. Peter Canda, »von Andernach gebürtig«, als Hofmusikus und Teorbist[6]) in die Kapelle. Das Ballett erhielt am 11. Februar 1727 eine Leiterin in der »bei dem fürstlichen Bayreuthischen Hofe in Diensten gestandenen« Hoftänzerin Isabella Vallençier, der ein Gesamteinkommen von 310 fl. (»Geld: 150 fl., Costgeld: 130 fl., Frey Logement in der Stadt oder dafür: 30 fl.«) und Naturalien unter der Bedingung zugesichert wurden, daß »sie die fürstlichen Sängerinnen im Tantzen durch alle Characteurs, *serieux* undt *burlesco* informieren solle«[7]). Mit der Hoftänzerin kam auch deren Tochter, die oben erwähnte Sängerin, an den Hof. Auch ein neuer »Hoftanzmeister« wurde am 18. März 1728 in der Person des aus »Lion gebürtigen« Pierre Nivelon engagiert, der gegen eine Besoldung von 500 fl. »selbsten zu tanzen und sonsten alle Balletts zu machen«, sowie auch alle Personen, »welche ihm angewiesen werden, im Tanzen zu informieren« hatte[8]). Wiederaufgenommen in die Hofkapelle wurde am 24. März Bodinus, »weilen er an dem Württembergischen Hoff Premier Violinist wäre«, mit einem Gehalt von 183 fl. 36, zugleich mit ihm seine Frau mit 100 fl., die »auf dem Theatro und bey andern Musiquen« mitzuwirken hatte. Bereits am 20. Juli verlieh ihm der Fürst den Titel eines Konzertmeisters[9]). Sicherlich wird er am Hofe auch seine eigene Instrumentalmusik[10]) zur Aufführung gebracht haben. Natale Bettinardo, der im Jahre 1725 nach Venedig abgereist, dann aber wieder an den Durlacher Hof zurückgekehrt war, richtete am 27. Dezember 1728 an den Fürsten ein Schreiben:

---

1) Nach den Akten (Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Theater«) wurden am Hofe auch *Comoedien* gespielt, bei denen der »Hanßwurst Meyer und Frau« u. a., auch Hofmusiker wie Thiel und Huber mitwirkten.

2) ebenda.

3) Arch. Karlsruhe: »Annahme derer Cammer- und Hof-Music-Bedienten«.

4) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, C) Kapell Knaben.«

5) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici.«

6) ebenda.

7) »Besoldungsbücher« vom Jahre 1727 (Arch. Karlsruhe).

8) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Informatoren.«

9) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, a) Direktoren.«

10) s. Eitner's »Quellenlexikon«, Bd. II, wo solche Stücke mit ihren Fundorten angegeben sind.

»*Altezza Serenissima*

*Dieci sette anni sono ben presto che hò l' onore d' esser in seruitio di V. A. S., nel qual tempo hò consumato il meglio della Sio uentri. hora m' attrono auanzato in età | et incapace per l' indispositioni cagionatemi dallo sforzo del Cantare | di più seruir l' A. V. S., ma bisognoso di ritirarmi e cercar riposo per quel pocco tempo m' avanza al uiuere, perciò humilmente suplico V. A. S. di volermi accordar il mio congedo con tutta la di lei gratia e questo à Quadragesima ventura intendendo seruirla per tutto il Carneuale, e sitendomi sempre pregar Jodico per la conseruatione di V. A. S., alla quale profondamente humiliandomi sono di V. A. S.*

*Carlsruhe 27 xbre 1728.* *Hum$^{mo}$ Deu$^{mo}$ Ob$^{mo}$ Seruitore*

*D Natale Bettinardo . .*«

Unterm 8. März 1729 findet sich in den Akten die Eintragung: »Nachdem Wir dem Bassisten Natalj Bettinardo mit seiner unterthänigst gesuchten Entlassung in Gnaden willfahret« [1]). Am 23. Mai 1729 wurde der »in Bayreuthischen Diensten geweßene Musicus« Quintana, »von Brach aus Böhmen gebürtig«, mit 183 fl. 36 Besoldung und dem Anrecht auf Naturalien zum Kammermusikus ernannt, aber bereits am 23. Juli des nächsten Jahres erhielt er ein Empfehlungsschreiben [2]).

An neuen Trompetern wurden in den Jahren 1726—1733 aufgenommen: [3]) am 22. April 1726 Joh. Georg Schemes »von Hanau«, am 23. September 1727 Joh. Andreas Scozniovky, »von Hadamar aus dem Nassauischen gebürtig«, am 23. Juli 1728 Joh. Zacharias Beswillibald, »von Ansbach gebürthig«, am 23. Dezember 1729 Joh. Hartmann Oßwaldt, »von Anspach gebürtig«, am 23. März 1733 Joh. Burckhardt Pfeiffer, »aus Franken von Aubstatt gebürtig«. Sämtliche erreichten ein Einkommen von 90 fl. und Naturalien. An neuen Hoboisten treffen wir in jener Zeit [4]): 1729 Joh. Georg Rittershoffer, 1730 Georg Michael Wegelin, sowie die sieben »Bayreuther Hautboisten« Joh. Georg Dietr. Bob (Popp), Joh. Friedr. Gretsch, Joh. Georg Rimmler, Christ. Friedr. Graßold, Joh. Reisch, Joh. Matth. Vogelsteller und Joh. Heinr. Kern, ferner Fritz Benda und Christian Andres Gebhardt. Scozniovky bekam am 23. September 1729 ein Empfehlungsschreiben, Beswillibald starb am 19. März 1732 [5]).

Das Sänger- und Musikerpersonal, dessen Mitglieder im vorhergehenden, soweit es die Akten gestatteten, festgestellt wurden, hatte ein großes Stück Arbeit zu bewältigen. Man braucht sich nur zu vergegenwärtigen, daß nicht allein die Kirchenmusik und die »Tafelmusik«, son-

1) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici. 2) ebenda.

3) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, D) Hof Trompeter.«

4) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici« und »C) Kapell Knaben«.

5) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, D) Hof Trompeter.«

dern vor allem auch die Opern von ihm ausgeführt wurden. Welche Opern am Durlacher Hofe zur Aufführung kamen, dürfte folgende Zusammenstellung ergeben:

1712: »Der verstellte Dorindo«. »Die hart verfolgte und glücklich erlöste Rosilis«. »Das galante Europa«.

1713: »Der in die Göttin Venus unglücklich verliebte Adonis«. »Celindo oder die hochgepriesene Gärtnertreue«. »Lustiger Trinkbrüder falsche Freundschaft«[1].

1714—1716[2]: »Celindo«*[3]. »Der verstellte Dorindo«*. »Rosilis«*. »Nigaudin«*. »Der in die Göttin Venus unglücklich verliebte Adonis«*. »Lucretia«*. »Die Standhaffte Märtyrin Margaretha und der in sie unglücklich verliebte Olybrius«*. »*L' Europe galante*«*. »Die bestürtzte Königin in Schottland Maria Stuart«*. »Die enthauptete Königin in Schottland Maria Stuart«*. »Merope«*. »Der betrogene Guillioth Gorin«*. »Meleagre«*. »Strassburger Scena«*. »Die Triumphierende Treu«*. »Die Kunst zu schmarotzen«[4]. »Fröhlicher Brüder Sauflust«. »Die Regung und der Widerstand der Liebe«.

1715[5]: »Lieb und Wein«. »Die ausgelernte Kupplerin«.

1716: »Zenobia und Radamisto»[6]. »Artemisia und Cleomedes«*[7]. »*La Forza del Sangue* oder die Krafft deß Geblüts«*. »Iphigenia«*. »Die unglückselige Liebe zwischen der egyptischen Königin Cleopatra und dem römischen Trium-Vir Antonio«*. »Die unverfälschte Landes-Treu: das ist Antiochus der Getreueste unter den Unterthanen im Lande«[8]. »Der durch sein Siegen bezwungene Hercules«*. »Acis und Galathée«*. »Rhea Sylvia«*. »Harlekins Hochzeit«[9]. »Harlekins Kindbetterinn-Schmaus«. »Harlekins närrische Ehe und lustige Wirtschaft«. »Die recht schmerzlich betrübte, zuletzt aber wieder erfreute Merope«.

1717: »*Armida abbandonata*«*[10]. »*Armida al Campo*«[11]. »Almire und Fernando«*.

1) Die Stücke der Jahre 1712 und 1713 verzeichnet Marpurg in seinen Historisch-Kritischen Beiträgen zur Aufnahme der Musik, Bd. V (1760), S. 322.

2) Die Stücke der Jahre 1714—1716 nennt die »*Spezification* der Lehrer und der Partien, welche dieselben mit den dabei genannten fürstlichen Sängerinnen der Oper von 1714—1716 einübten« (Arch. Karlsruhe). Es liegt nahe, anzunehmen, daß die Opern, die einstudiert wurden, auch zur Aufführung gelangten.

3) Die mit einem Sternchen (*) versehenen Opern scheinen auch im Jahre 1716, nicht allein vereinzelt in den vorhergehenden Jahren, zur Aufführung gebracht worden zu sein, wie dies die *Spezificationen* (Arch. Karlsruhe) wahrscheinlich machen, die von den Lehrern der Sängerinnen: Eberhart, Georg Conrath Orth (Hautboist), A. Andr. Fischer (Trompeter und Musicus), Schmidt, L. Engelhardt, J. Schmelzer, Joh. Christ. Schmidt (d. Ältere) und H. Bockriß ausgestellt wurden.

4) Dieses Stück, wie die beiden folgenden, führt Marpurg in seinen Historisch-Kritischen Beiträgen, a. a. O., Bd. V, S. 323 auf. Gottsched macht im Nöthigen Vorrat, S. 288 zu dem erstgenannten Stücke die Bemerkung: »Ist auch ein schöner Stoff zur Oper, und schicket sich gut zur folgenden.«

5) Die Stücke des Jahres 1715 finden sich bei Marpurg, Historisch-Kritische Beiträge, a. a. O., Bd. V, S. 324.

6) Das Aufführungsjahr dieser Oper geht aus den *Spezificationen* (Arch. Karlsruhe) a. a. O. hervor.

7) Das Aufführungsjahr 1716 der mit * bezeichneten Opern geben die gedruckten Textbücher (Bibl. Karlsruhe) an.

8) Daß diese Oper im Jahre 1716 gespielt wurde, läßt die *Specification* Fischer's (Arch. Karlsruhe) a. a. O. ersehen.

9) Dieses Stück führt ebenso wie die folgenden des Jahres 1716 Marpurg in seinen Historisch-Kritischen Beiträgen, a. a. O., Bd. V, S. 325 an.

10) Die Aufführungsjahre 1717—1722 der mit * bezeichneten Opern geben die gedruckten Textbücher (Bibl. Karlsruhe) an.

11) Diese Oper dürfte im Anschluß an *Armida abbandonata*, zu der sie die Fortsetzung bildet, gegeben worden sein, wie auch ihr gedrucktes Textbuch (Bibl. Karlsruhe) mit jenem der andern Armida zusammengebunden ist.

»Diomedes«*. »Die erste Königin derer Amazonen Marthesia«*. »Der Triumph der Liebe«*.

1718: »Ademarus«*. »Ixion«*.

1719: »Celindo«[1]. »Lucius Papirius«*. »Bellerophon, erster Theil oder die verfolgte Unschuld«*.

1720: »Bellerophon, II. Theil oder die gekrönte Beständigkeit«*.

1721: »Die großmüthige Tomyris«*. »Die erste Königin derer Amazonen Marthesia«.

1722: »Die gekrönte Tugend *(La virtu coronata)*«*. »Die Beständigkeit der Treue *(La costanza della fede)*«[2]. »Lucius Papirius«. »Ademarus«. »Die unverfälschte Landestreu; das ist Antiochus der Getreueste unter den Unterthanen im Lande«. »Die erste Königin derer Amazonen Marthesia«.

1723: »Die gekrönte Tugend *(La virtu coronata)*«. »Die Beständigkeit der Treue *(La costanza della fede)*«. »Die enthauptete Königin in Schottland Maria Stuart«. »Die unverfälschte Landestreu: das ist Antiochus der Getreueste unter den Unterthanen im Lande«. »Die erste Königin derer Amazonen Marthesia«. »Lucius Papirius«. »Die großmüthige Tomyris«.

1724: »*Amore e Amore*«. »Almire und Fernando«. »Die erste Königin derer Amazonen Marthesia«. »Die unverfälschte Landestreu: das ist Antiochus der Getreueste unter den Unterthanen im Lande«. »Lucius Papirius«. »Die großmüthige Tomyris«.

1725: »Lucius Papirius«. »Die erste Königin derer Amazonen Marthesia«. »Die gekrönte Tugend *(La virtu coronata)*«. »Almire und Fernando«. »*Amore e Amore*«. »Die Beständigkeit der Treue *(La costanza della fede)*«. »Maria Stuart«[3].

1726: »Die unverfälschte Landes-Treu: das ist Antiochus der Getreueste unter den Unterthanen im Lande«.

1728[4]: »Orpheus«. »Lucius Papirius«. »Meleagre«.

1730[5]: »Die gekrönte Tugend *(La virtu coronata)*«. »Curtius«. »Sieg der Schönheit«.

1731[6]: »Curtius«. »Iphigenia«. »Merope«.

?[7]: »Telemach *(Télémaque)*«. »Balacin oder die erste Abtheilung der asiatischen Banise«. »Chaumigrem oder die andere Abtheilung der asiatischen Banise«. »Banise oder die dritte Abtheilung dieser asiatischen Prinzessin«.

Diese Statistik, die sicherlich nicht sämtliche Aufführungen in sich schließt, läßt immerhin ersehen, daß die Oper am Durlacher Hofe während der Regierung Karl Wilhelm's nicht nur eine vorübergehende, sondern eine intensive Pflege fand. Das Jahr brachte darnach bis zu sieben

---

1) Diese *Celindo*-Wiederholung verzeichnet Marpurg, Historisch-Kritische Beiträge, a. a. O., Bd. V, S. 411.

2) Die Opern der Jahre 1722—1731 lassen sich aus den »Besoldungsbüchern« (Arch. Karlsruhe) zusammenstellen, in denen bei der Aufzählung der Spielhonorare der einzelnen Sängerinnen die Operntitel häufig genannt werden.

3) Welche der beiden *Maria Stuart*-Opern damals aufgeführt wurde, läßt sich aus den »Besoldungsbüchern« (Arch. Karlsruhe) a. a. O. nicht ersehen.

4) Auch im Jahre 1727 fanden Opernvorstellungen statt, doch werden in den »Besoldungsbüchern« (Arch. Karlsruhe) a. a. O. die Titel der Stücke verschwiegen.

5) Auch im Jahre 1729 finden wir in den »Besoldungsbüchern« (Arch. Karlsruhe) a. a. O. »Operngebühren« für die einzelnen Sängerinnen ausgesetzt. Doch fehlen auch hier die Titel der Opern.

6) Ebenso ist im Jahre 1732 von der »Agirung von Opern« die Rede.

7) Weder die gedruckten Textbücher (Bibl. Karlsruhe), noch die *Specificationen* und »Besoldungsbücher« (Arch. Karlsruhe) a. a. O. geben darüber Aufschluß, wann diese Stücke gespielt wurden.

verschiedene Opern, denen vielfach Wiederholungen[1]) zuteil wurden. Im Jahre 1716 dürfte die Durlacher Oper hinsichtlich der Zahl der aufgeführten neuen Stücke einen Höhepunkt erreicht haben. Die Aufführungen scheinen auch außerhalb der Festlichkeiten des Hofes stattgefunden zu haben. Im Jahre 1733 hören die Vorstellungen auf.

Der »durlachische Schauplatz«, auf dem nach der Angabe der Textbücher die Opern zur Darstellung gelangten, war zuerst die »Carolsburg« in Durlach, später nach der Anlage der »Carlsruhe« das dortige Schloß. In diesem befand sich nach Trenkle[2]) das Theater in den Räumen, »welche den Flügel gegen die Marställe einnehmen, also gegen die Stadt gesehen, den linken Schloßflügel«. Die Bühne dürfte ähnlich wie in anderen Residenzen beschaffen gewesen sein. Ob Opern auch auf dem Gartentheater gespielt wurden, läßt sich nicht angeben.

Im Jahre 1733 erlitt das Durlacher Musikleben eine jähe Unterbrechung. Der Krieg um die polnische Königswahl zog auch die badischen Lande wieder in Mitleidenschaft. Der Markgraf siedelte nach Basel über, die Markgräfin blieb »zum Troste der geängstigten Einwohner« im Lande zurück[3]). Unter diesen Verhältnissen unterblieben die Durlacher Opernaufführungen. Das Sänger- und Musikerpersonal wurde der Mehrzahl nach entlassen und auf bessere Zeiten vertröstet. Rekommandationsschreiben um Rekommandationsschreiben gingen aus den Durlacher Kanzleien hinaus, »da wir wegen des eingefallenen Krieges und biß auf bessere Zeiten unsern Hofstaat genau zusammenzuziehen und einzuschrencken gezwungen seynd«. Nur ein Teil dieser Abgangsdekrete, wie solche für Thiel[4]), Freyburg[5]), Jean Nicola Paret[6]) und eine Anzahl von Sängerinnen, scheint erhalten zu sein. Sicherlich bekamen aber damals noch zahlreiche andere Mitglieder der Hofmusik, von denen der Zeitpunkt ihres Ausscheidens aus den Akten nicht ersichtlich ist, ihre Entlassung. 1736 kehrte der Markgraf wieder nach Baden zurück, aber aus dem lebensfreudigen Fürsten war ein kranker Pessimist geworden.

In diesen Jahren hören wir wieder von Bodinus, der am 8. Oktober 1736 »neuerdings zum Concertmeister angenommen« wurde und auch die

---

1) So wurde nach einem Verzeichnis der Opern von 1715, an denen der »verstorbene Mohr« teilgenommen hatte (Arch. Karlsruhe), z. B. die *Lucretia* am 10. August und am 22. September, der *Adonis* am 7. August und am 16. September gegeben.

2) a. a. O., 2. Fortsetzung, wo der Verfasser auf einen alten Plan der Stadt Karlsruhe von 1737 Bezug nimmt.

3) v. Weech, a. a. O., S. 386.

4) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici.« Doch scheint Thiel's Abgangsdekret Ende 1736 wieder zurückgezogen worden zu sein.

5) ebenda.

6) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Informatoren.«

Kapellmeisterstelle versah[1]), von Jean Nicola Paret, der unterm 30. Oktober dieses Jahres um Wiederaufnahme bat und ein Gnadengehalt erhielt[2]), dann von den Hoboisten Joh. Friedr. Schelff, G. Christ. Roth (aus Arolsen) und Jakob Zorn (aus Wesseritz in Böhmen), die am 14. März 1737 eingestellt wurden, sowie von Joh. Dav. Neumann, der am 4. Juni 1737 an Stelle »des verstorbenen Zorn« eintrat[3]), und von dem Lakaien Friedr. Ungerer, der unterm 23. Juli dieses Jahres mit dem »Hoff-musicanten Caracter und tractement begnadiget« wurde[4]), ferner von der Aufnahme Joh. Kaiser's (von Stuttgart) und Joh. Erh. Sperl's als Hoboisten und Lakaien am 10. April 1737 und 23. Januar 1738[5]). Das Besoldungsbuch vom Jahre 1738[6]) zählt folgende Mitglieder der Hofmusik auf:

| | |
|---|---|
| Concertmeister Bodinus | 268,21 fl. |
| Cammerdiener und Musicus Schmelzer | 218,21 » |
| Cammerdiener Dill | 218,21 » |
| Eberhard | 172,30 » |
| Hofmusicus und Baßist Thiel | 172,30 » |
| Hofmusicus Hengel | 172,30 » |
| » Gebhardt | 172,30 » |
| » Menßinger | 172,30 » |
| Hofpauker Bitsche | 120,— » |
| Trompeter Pfeiffer | 174,45 » |
| » Oßwald | 174,45 » |
| » Carl Pfeiffer | 174,45 » |
| Trompeter Matthäus Eyring | 174,45 fl. |
| Lakai und Hoforganist Schwab | 81,45 » |

Hautboisten und Lakaien: Röslin, Trost, Fritz, Kühndorf, Rittershofer, Neumann, Reisch, Kern, Roth[7]), Spörl

Man sieht, daß das Personal stark zusammengeschmolzen war. Aller Wahrscheinlichkeit nach dürften jetzt keine Opern mehr aufgeführt worden sein. Die Durlacher deutsche Oper hatte ihr Ende erreicht.

Am 6. Juni 1737 erlitt Karl Wilhelm einen Schlaganfall, der sich am 12. Mai des nächsten Jahres wiederholte und den Tod des Markgrafen herbeiführte. In seiner Schöpfung Karlsruhe wurde der Markgraf zur Ruhe bestattet.

---

1) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, a) Direktoren.«

2) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Informatoren.«

3) Arch. Karlsruhe: »Annahme derer Cammer- und Hof Music-Bedienten.«

4) ebenda.

5) ebenda.

6) Arch. Karlsruhe.

7) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici.« »Weilen die semtl. hiesigen Hautboisten ... auf Georgij [1738] eine Zulage von 20 fl. bekommen, hat der roth um seine Beibehaltung unterthänigst gebetten und ist ihm solches willfahret worden, der Schelff hingegen ist bei der gesuchten *Dimission* geblieben und hat solche auch erhalten.«

### b) Die Texte.

1. »Der verstellte Dorindo«[1]).

Das Pastorello, dem ein kurzer, aus einem Rezitativ und zwei Arien bestehender Prologus vorhergeht, behandelt die Liebe des sich anfangs spröde gebenden Schäfers Dorindo zur Schäferin Dorilis und deren Vereinigung. In diese einfache Handlung ist eine Reihe episodischer Szenen eingeschoben, die Abwechslung bieten und während der drei Akte das Interesse der Zuschauer aufrecht zu erhalten vermögen. Da treffen wir in der 4. Szene des 1. Akts Cupido in der Gesellschaft eines »bayrischen Bauern«, der im Dialekt spricht:

12) »Es ist dir nicht zu trauae,
Du bist a Nacht Bandit,
Die Buemae soll ma hauae,
Wenns wollen heimgehn nit.
Thätst du mir eins ohängae,
Kein Richter würd dich zwengae
Man sieg mir diß zum Loh,
Was fangst mit Buemae oh.

(14) Kein Stroh mag i dir gebae,
Weilst Feur und Flammen hast,
Mögst mir ein Brunst ohebae,
Waerst mir ein übler Gast.
Wann Feur und Stroh beysammae,
So gibts gar gernae Flammae,
Min Hauß ist vorhin schwach,
Es wär glich Feur im Dach.«

in der 3. Szene des 2. Akts einen »Brillenmacher«, der von seinem Geschäfte erzählt:

(1) »O! was Elend, ô was Jammer
Bin ein armer Brillen Kramer,
Löß ein gantze Woch kein Geldt,
Und gibt so viel schlimme Augen,
Wo mein Waar soll trefflich taugen,
Für die schilchet blinde Welt.«

dann weiterhin in der 5. Szene desselben Akts einen »italienischen Mauß-fall-Träger«, der gebrochen deutsch spricht, in der 3. Szene des 3. Akts einen Studenten, der einem »Bauren-Mägdlein« den Hof macht, und in der 6. Szene desselben Akts den Schäfer Mopsus, der über Schäferstand und Eheleben philosophiert. Aber nicht nur in den Szenen, in denen diese Typen auftreten, die uns aus der Hamburger Oper um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts bekannt sind, sondern auch in einzelnen Liedern der Hauptpersonen kommt der volkstümliche Ton zum Vorschein, der hier durch das Zotige nicht beeinträchtigt wird und dem Stücke sein besonderes Gepräge gibt. Dies zeigen beispielsweise die Arie des Fidus, des Bruders der Dorilis, in der 1. Szene des 2. Akts:

(1) »Ein liebes Weib
Ist unser Zeit Vertreib.
Wann wir des Morgens wachen,
So machet sie uns lachen.
Ein liebes Weib
Ist unser Zeit Vertreib.

(2) Ein liebes Weib
Ist unser Zeit Vertreib.
Beym Essen und beym Trinken
Kan sie uns freundlich winken.
Ein liebes Weib
Ist unser Zeit Vertreib.«

die Arie der Gretha, der Gattin Fidus', in der 7. Szene des 3. Akts:

---

1) Diejenigen Texte, von denen ein Fundort nicht besonders angegeben ist, finden sich in den Sammelbänden der großherzogl. Hofbibliothek in Karlsruhe.

»Ein Küßgen in Ehren
Kan niemand verwehren,
Wenn Tugend die Hertzen regiert,
So machet ein Kuß
Gar keinen Verdruß,
Ich hab es probiert.«

und die Arie des Dorindo in der 2. Szene des 2. Akts:

(1) »Tändeley,
Solt ich bey den Heerden
Auch noch Vatter werden,
Da Geschrey
Gnug dabey,
Mein Mund und Hertze sagen frey,
Tändeley.«

Mit italienischen Gesängen stellen sich Fillen und Filli ein und bringen damit eine neue Nuance in den bunten Szenenreigen; Entréen unterbrechen einzelne Szenen (I, 2, 3, II, 4, III, 2) und lassen die Vorliebe des Hofes für das französische Ballett erkennen. Den Grundstock der Gesänge bilden die Strophenlieder.

Wir haben hier eine jener Schäferopern vor uns, wie sie im 17. und 18. Jahrh. an deutschen Höfen vielfach gespielt wurden. In demselben Milieu bewegte sich auch das Pastorello:

2. »Die vorher hart-verfolgte, hernachmals aber wiederum glücklich erlösete Rosilis«[1].

In diesem Stück, das mit einem kurzen Prolog Amors und Invidias beginnt, gewinnt der Schäfer Hilarius die »schöne Schäfferin« Rosilis. Das Liebespaar wird aus den Gefahren, die ihm durch den eifersüchtigen Polyphemus drohen, durch das Eingreifen der Göttin Sylvia errettet, die den «ungestalten Risen» durch ihre Gefolgschaft mit Wasser besprengen läßt und dadurch mit Blindheit schlägt. Die Handlung ist hier einfach und ohne Zuhilfenahme von Episoden entwickelt. Die Arie der 3. Szene des 3. Aktes, in der Polyphemus sein Schicksal beklagt:

»Ihr Götter! bin ich denn zum Ungelück gebohren?
Muß ich ein Gauckelspiel der falschen Sterne seyn?
Habt ihr mich nur allein zu einem Ball erkohren?
Seh ich vor Sonnen-Licht, Blitz und Cometen-Schein?
Mops! gib mir her den Dolch, so enden sich die Klagen,
Ich bin, so lang ich leb, ja nur ein Ziel der Plagen.«

hebt sich aus ihrer Umgebung heraus. Den lustigen Ton des Stückes schlägt Mopsus, des Polyphemus Knecht, an, der sich manchmal auch von derben Anzüglichkeiten nicht ganz frei halten kann. Im Verlaufe der letzten Szene des Stückes kommt es zu einem Hirtenchor und einer Entrée, wobei »auf denen Hautbois zum Ballet geblasen« wird, und erst hierauf zum allgemeinen Schlußgesang. Unter den geschlossenen Gesängen treten die Strophenlieder ganz zurück.

3. »Der in die Göttin Venus unglücklich verliebte Adonis«.

Die Operette wird durch einen kurzen Prologus (Rezitativ und Arie)

1) Ein gedr. Textbuch in der großherzogl. Bibl. Weimar.

der Pallas eröffnet, in den der Chor der Musen einstimmt. Das Stück behandelt die Liebe des Adonis zur Göttin Venus. Der eifersüchtige Mars vermag die unterirdischen Götter zu bewegen, «ein wildes Schwein» in Adonis' Wälder zu entsenden. Auf Anstiften des verkleideten Gottes geht Adonis während der Abwesenheit der Venus trotz ihres Verbotes daran, das Ungetüm zu erlegen, empfängt aber hiebei die tödliche Wunde. Als Venus zurückkehrt, hört sie die allgemeinen Klagen um den verlorenen Adonis. Da erscheint Jupiter und verkündet:

»Hemm', liebste Tochter! deine Noth,
Den du beklagest ist nicht tod,
Ich habe ihn versetzet,
An jenen freuden vollen Ort,
Wo er wird ewig fort und fort,
Mit Himmelslust ergötzet.«

In diese Haupthandlung spielen verschiedene Nebenhandlungen herein. Wie Venus den Adonis, so liebt Phillis den Amyntas und Sylvia den Lucidor. Wie Mars sich vergeblich um Venus bemüht, so wird weder Phillis von Adonis noch Sylvia von Amyntas erhört. Am Schlusse des 3. Akts erfolgt die Vereinigung der Liebenden. Als lustige Person taucht in der 7. Szene des 2. Akts ein »lustiger Baur mit einer Büchsen« auf, der die Schlauheit seiner Standesgenossen preist:

(1) »Wir Bauren sind Lauren, es bleibet dabey,
Ein listiges Völklein dem selten zu glauben,
Das künstlich weiß Worte zu setzen auff Schrauben,
Und klüglich die Körner kan sondern von Spreu,
Wir Bauren sind Lauren, es bleibet dabey.«

Als der Bauer Phillis erblickt, sucht er ihre Gunst zu erringen und wird nur durch das Dazwischentreten des Amyntas verhindert, sich diese gewaltsam zu verschaffen. Hier lebt die Frivolität auf, die wir aus den Hamburger Texten jener Zeit kennen. Mit der Hamburger Oper jener Zeit teilt das Stück auch die Einführung allegorischer Figuren. In der 13. Szene des 2. Akts ist Adonis, von dem Venus Abschied genommen hatte, eingeschlafen. Da erscheint ihm im Traume Morpheus in Begleitung der »Rachgier« und der »Eifersucht«, die ihn auf die drohende Gefahr aufmerksam machen.

Eine besonders große Anzahl von Personen kommt in den Tanz- und Chorszenen des Stücks auf die Bühne. Am Schlusse des 1. Akts tanzen, von Mars herbeigerufen, »Furien mit brennenden Facklen«, in der 13. Szene des 2. Akts »etliche Träume«, die im Gefolge des Morpheus erschienen waren; zu einem »Entrée der Helden« kommt es bei der Totenfeier des Adonis (III, 11), wobei die Chöre der Schäfer, der Schäferinnen, der Jäger und Helden erklingen. Abgesehen von den 14 Solisten war hierzu nach der Angabe des Textbuches eine Gesamtzahl von 70 Personen nötig, wobei 25 »Cavalliers« bei den Tänzen der Furien und Träume mitwirkten.

Von den anderen deutschen Adonis-Opern, die um jene Zeit in Hamburg (1697)[1]) und Leipzig (1708)[2]) gespielt wurden, weicht das Durlacher

1) S. hiezu Fr. Chrysander, *Adonis*. Oper von Reinhard Keiser in der Allgemeinen musikal. Zeitung, Leipzig, XIII. (1878), S. 81 ff.

2) S. hiezu J. O. Opel, Die ersten Jahrzehnte der Oper zu Leipzig, im Neuen Archiv für sächsische Geschichte und Alterthumskunde, Bd. V. (1884), S. 134 f.

Stück wesentlich ab. Vielleicht hielt er sich an eine französiche Adonisoper[1]). In den geschlossenen Gesängen wechseln strophische Lieder mit solchen in der Rundstrophe und solchen freien Baus von besonderer Kürze.

4. »Celindo [oder die] hochgepriesene Gärtnertreue«[2]).

Dieses »musikalische Divertissement«, das durch einen Prolog der Göttin der Freude eingeleitet wird, dient zur Verherrlichung der Gartenkunst, der, wie wir gesehen haben, der Durlacher Herr mit besonderer Liebe zugetan war, und feiert in 3 äußerst kurzen Akten die Tätigkeit Celindos, unter dem wohl der Fürst selbst gemeint war. Nach dem 1. und dem 2. Akte sind lustige Interludien eingeschoben, die von einer »Bäurin und ihrer Tochter« und einem »gedultigen Mann und seinem Weib« vorgetragen werden und in jener an damaligen deutschen Höfen üblichen derben Art sich über Heirat und Ehe auslassen. Abgeschlossen wird das Stück durch eine italienische Aria Pallados. Auch eine Echoszene (I, 3) fehlt nicht, wie auch Tänze (II, 1, III, 1, 3) wiederum vertreten sind. Im 1. und 3. Akte herrscht das Strophenlied vor, im 2. Akte, in dem Götter, Merkur, Venus und Mars erscheinen, das Da Capo-Stück.

5. »Die Standhaffte Märtyrin Margaretha und der in sie unglückseelig verliebte Olybrius«.

Mit diesem Stücke kam das Durlacher Theater nun anders und bot eines jener Legendenstücke, wie sie in Braunschweig und Hamburg zeitweise auf den Opernbühnen inszeniert wurden. Der Handlung des Stückes liegt die Legende der heiligen Margaretha zugrunde, welche heimlich von ihrer »Pflegemutter Vioranna« zum Christentume bekehrt wird, die Liebe des römischen Statthalters Olybrius gewinnt, als sie jedoch diese nicht erwidert und ihre Glaubenslehre standhaft bekennt und verteidigt, dem Tode verfällt. Mit dieser Legende ist nun hier eine weitere verknüpft, nämlich jene des hl. Georg, wie sie Jakobus' Legenda aurea berichtet. Hier ist es Margaretha, die Georg, »ein Ritter christlicher Religion«, dadurch daß er einen Lindwurm tötet, aus der Todesgefahr befreit, der sie der Zorn des Statthalters und der religiöse Eifer des »heydnischen Pfaffen« Gerob ausgesetzt hatten.

Das dreiaktige Libretto ist in der Ausführung hinsichtlich der Stilisierung mit den Hamburger biblischen Opern und Legendenstücken jener Zeit verwandt. Einfach und ohne Zuhilfenahme von Intrigen ist der Text gestaltet: im 1. Akte trifft Margaretha mit Georg und dem Statthalter zusammen, im 2. Akte weist sie die Anträge Olybrius' zurück und bekennt sich als Christin, worauf sie dem Drachen vorgeworfen wird, im 3. Akte erfolgt ihre Rettung durch Georgs Tat, dann aber, als sie unentwegt bleibt, ihre Enthauptung. Die Figur des Ritters Georg ist glücklicherweise nur episodisch behandelt und nicht etwa im italienischen Sinne zur Einführung von Intrigen in eine Liebhaberrolle umgewandelt. Man merkt es dem Texte an, daß es dem Librettisten mit der Abfassung des Stückes ernst war, daß er mit Eifer für die christliche Lehre eintrat und in echtem Grimme sich gegen die »heydnischen Pfaffen« wandte. Die Echtheit der Empfindung ließ

1) Nachforschungen nach der Oper *Les Amours des Vénus et Adonis* von Charpentier blieben erfolglos.

2) Ein gedr. Textbuch in der großherzogl. Bibl. Weimar.

diesmal auch Arien gelingen, die sich über zahlreiche poesielose Reimereien in Operntexten jener Zeit erhoben:

(I, 1) Margaretha.

»Mit dem der alles Gold der Erden
Mit seinen Schätzen überwiegt,
Der so an Sitten und Geberden
Die schönste Schönheit noch besiegt,
Mit dem bin ich allein vergnügt,
Durch ihn kan ich beglückter werden
Als durch die Schätze dieser Erden.«

(III, 2)

»Mein Erretter seyd willkommen,
Seyd mir tausend mahl gegrüßt,
Der anjetzt von meinen Füssen
Diese schwere Banden schlüßt.«

Wie in Postel's 1688 in Hamburg zur Darstellung gelangten »Heiligen Eugenia« tritt auch hier die »christliche Kirche mit dem Engel« in Aktion. Als Margaretha nach der Begegnung mit dem Ritter Georg einschläft (I, 4), erscheint unter einer »sanfften Musique« ein Engel und singt ein strophisches Lied, in dem er dem Mädchen die Zukunft enthüllt und sie zur Ausdauer mahnt. Einzelne Strophen wie

»Wach, denn es ist Zeit zu wachen,«

schlagen deutsche Töne an, die wir aus dem protestantischen Kirchenlied kennen. Und auch in der »buschigten Feldgegend mit Felsen« (III, 1), in der Margaretha den Tod durch den Lindwurm erwartet, gesellt sich der Engel zu dem unglücklichen Mädchen und tröstet es mit Liedern. Echt Hamburger Stil zeigt sich in dem Zugeständnis, italienische Arien unter die deutschen Gesänge zu mischen, weiter in der realistischen Darstellung einzelner Szenen und in der Charakterisierung Dromios, des »Bedienten« Georgs. In der 1. Szene des 2. Akts, in der Olybrius seiner Sehnsucht nach Margaretha Ausdruck verleiht, finden wir die Bemerkung: »Hier kan eine Italiänische Aria gesungen werden«. Mord und Todschlag werden dem Zuschauer mit einem gewissen Wohlbehagen vorgeführt. In der 2. Szene des 2. Akts »ersticht« Georg den Drachen mit den Worten:

»Sa stirb,
Du ungeheures Aas,
Du grosser Menschen-Fraaß,
Sa stirb.«

In der 4. Szene des 2. Akts »ersticht« Gerob die Vioranna, als er von ihren Bekehrungsversuchen hört. In der 7. Szene des letzten Akts sehen wir Margaretha »enthauptet»; als Olybrius die Tat Gerobs gewahr wird, »ersticht« er den »heydnischen Pfaffen« und dann sich selbst. Blut floß demnach wie in Hamburg reichlich in dieser Oper. Den Schatten seines Herrn stellt Dromio. Seine Begeisterung für die christliche Lehre ist zu Ende, als ihn Hunger und Durst plagen (I, 3):

»Was soll ich fangen an,
Mein Magen ist so matt,
Und wird vom Christenthum nicht satt,
Wenn ich nur was zu fressen hätte,
Und denn ein gutes Bette,
Was hilfft mich die Religion!«

Als der Drache erscheint, ergreift er die Flucht (III, 2). In der 5. Szene des 2. Akts, in der von »vier [»heydnischen«] Pfaffen mit Räucherpfannen« an Margaretha Exorzitien vorgenommen werden, und in der 3. Szene des 3. Akts, in der der Drache tot darniederliegt, leistet er sich Späße und Lieder, wie sie selbst Postel's lustige Personen in der Hamburger Oper nicht allzu häufig wagen. Da treffen wir jenen derben, zotigen Ton, den die Hamburger und auch die Bayreuther Oper jener Zeit zuließ, der aber am Durlacher Hofe nicht Mode war.

An Balletts sind in den 2. Akt ein Tanz von »vier Pfaffen« und in den 3. Akt ein »Ballo von vier Satyren, welche den Drachen wegtragen«, eingefügt.

Unter den Arien sind die Rundstrophen, das strophische Lied, das Da Capo-Stück und freie Formen vertreten.

6. »Die bestürzte Königin in Schottland Maria Stuart«.

7. »Die enthauptete Königin in Schottland Maria Stuart«.

Mit diesen beiden Stücken wandte sich die Durlacher Bühne der historischen Oper zu. An einem Hofe, dessen Fürst wiederholt in England geweilt hatte, mochte der Stuart-Stoff wohl besonderem Interesse begegnen. Vielleicht gab Boursault's Marie Stuard Anregungen. Wie in Hamburg, in Braunschweig und an anderen deutschen Opernbühnen jener Zeit wurde auch hier ein Stoff in zwei Stücken behandelt, von denen das zweite die Fortsetzung des ersten bildete.

In dem ersten Stücke werden wir nach Schottland versetzt, wo Maria Stuart regiert, dem »Lautenisten« David Riz ihre Gunst zuwendet, Heinrich Darly zu ihrem Gemahl erwählt und über deren Leichen dem Grafen Bothwell ihre Hand reicht. Das andere Stück spielt in England, wo die Königin Elisabetha die Liebe des Grafen Norfolc zu gewinnen sucht und, als dieser sich der gefangenen Maria Stuart zuwendet, die schottische Königin dem Tode überliefert. Am schottischen wie am englischen Hofe ist eine Schar gemeiner Höflinge, an deren Spitze der Graf Mouray steht, am Werke, selbstsüchtige Zwecke zu erreichen. Das erste Stück endet mit dem Überfall auf die königliche Burg, der durch die Nachricht von dem plötzlichen Tode des Königs veranlaßt wird, das zweite Stück schließt ab mit der Enthauptung Norfolc's und Marias und Elisabethas Äußerungen des Unwillens über die Ausführung ihrer Befehle.

In der Ausführung nähern sich die beiden Stücke der Venezianischen Oper. Dabei sind sie knapp und übersichtlich durchgeführt; der Ernst der Situation wird durch die Ausschaltung lustiger Diener- und Soldatenfiguren nicht gefährdet. Das erste Stück zeigt im 1. Akt die Königin mit Riz, im 2. Akt mit Darly, im dritten mit Bothwell. In dem anderen Stück gibt die Königin im 1. Akt ihrer Sehnsucht nach Norfolc Ausdruck, im 2. Akte bekennen sich beide ihre Liebe, im 3. Akte erleiden beide den Tod. Diese Bilder sind bestimmt gezeichnet und nicht durch Häufung von Intrigen in ihrer Klarheit beeinträchtigt. Die Hauptpersonen erfahren eine Charakterisierung im Sinne der Venezianischen Oper; die Liebe zu schönen Frauen und die Begierde nach Macht ist der Beweggrund ihrer Handlungen.

Wie in anderen Durlacher Opern fehlt auch in diesen beiden Stücken nicht die Allegorie und das Ballett. In der »bestürzten Königin« begleiten allegorische Figuren die Handlung und lassen ihren Gesängen Tänze folgen.

Riz führt der Königin und ihrem neuen Gemahl »Cupido und die 3 Gratien« vor (I, 3); Eris tritt mit »ihren Furien« nach der Szene (I, 10) auf, in welcher der König seinem Nebenbuhler Riz Rache geschworen; ein »Ballo etlicher Cavalliers« beschließt die 4. Szene des 2. Akts, in der die Versöhnung der Königin mit ihrem Gatten gefeiert wird; »Libidina und die 3 Parcen« tauchen auf, nachdem Bothwell im Schlafgemache des Königs sich eingefunden (II, 11); ein »Ballo etlicher geharnischter Officiers, wehrenden welchen die Königin abgehet« (III, 7) kommt zu stande, nachdem die Königin die Kunde von dem Aufstand erhalten; Themis beendet mit »ihren vornehmsten Tugenden« unter Gesang und Tanz die Oper. Nach der 3. und 4. Szene des 3. Akts sind Interludien in das Textbuch eingezeichnet, die ebenfalls allegorische Figuren auf die Bühne gerufen haben werden. In den 1. Akt der »enthaupteten Königin« ist nach der 5. Szene, in welcher der Diener Melus der gefangenen Königin die Nachricht von der Ankunft Norfolcs bringt, ein »Ballo der Hoffnung« eingeschoben, in den 2. Akt nach der Liebesszene (5) zwischen Maria und Norfolc ein »Ballo der siegenden Liebe«, in den 3. Akt nach der 10. Szene, in welcher der Königin Elisabetha der Tod Norfolcs gemeldet wird, ein »Ballo der Furien«.

Die volkstümliche Stilisierung einzelner Gesänge, die wir in den deutschen Opern jener Zeit häufig, namentlich bei den lustigen Personen antreffen, kommt auch hier zum Vorschein. Die Arie, welche Graf Mouray in der 5. Szene des 1. Akts der »bestürtzten Königin« singt:

»Das Unglück hat die Straff erdacht,
Ein recht gescheider Dieb der lacht,
Wenn er das Rad und Strang betracht,
Weils vor die dummen ist gemacht,
Drum wer gescheyd betriegen kan,
Den gehn die Straffen gar nicht an.«

könnte ebenso gut einer lustigen Dienerfigur in den Mund gelegt sein. Von demselben Geist ist die Arie erfüllt, mit der Maria in der 6. Szene des 1. Akts Riz ermuntert, ihr auch nach ihrer Vermählung mit Darly seine Liebe zu bewahren:

»Es muß umgewechselt seyn,
Und nicht stetig einerley.
Denn bald trinckt man Bier bald Wein,
Bald tritt Herbst, bald Frühling ein,
Daß ihr Wechsel uns erfreu.«

Auch in der »enthaupteten Königin« stellen sich solche Lieder ein, wie wir aus der Arie Norfolcs in der 7. Szene des Akts ersehen:

»Viel küssen, doch nur eine lieben,
Ist der galanten Welt Bemühn.
Darinnen muß auch ich mich üben,
Was schöners schönen vorzuziehn.
Drum wird mein Mund Elisabetham müssen
So soll mein Hertz Mariam küssen.
Diß ist mein Schluß, diß ist mein Sinn.«

Mit dem Ernst der Situation verschwinden dann im weiteren Verlaufe der Oper solche Stücke.

Wenn wir der mit Bleistift vorgenommenen Aufschrift des Textbuches »Trost« folgen dürfen, so hätten wir in ihr den Namen des Komponisten der Opern zu sehen, der uns noch wiederholt begegnen wird.

8. »Der betrogene Guillioth Gorin«.

Wie eine derbe Posse sich auf dem Spielplan einer die Tragödie pflegenden Bühne merkwürdig ausnimmt, so sticht dieses dreiaktige »Singspiel« von den damals am Durlacher Hofe gespielten Opern ab. Die 20 Personen, die da auftreten, tragen französische und italienische Namen, aber schon die Charakteristik, die diesen im Personenverzeichnis des Textbuches beigegeben ist, wie beispielsweise »Gautier Garvil, ein alter Mann«, »Madame Ragonde, seine versoffene Frau«, »Gros Guillaume, ein grober versoffener Bauer«, läßt vermuten, daß jener Geist das Stück beherrscht, der den Hamburger Opern jener Zeit häufig ihr Gepräge gab. Und diese Vermutung wird bei der Lektüre des Stückes zur Gewißheit.

Die Handlung des Singspiels ist ungemein einfach. Guillioth Gorin, »ein alter reicher jalouser Mann«, wird um die von ihm begehrte Colombine, die Tochter Gautier Garvils und Ragondes, durch die List Brigellos geprellt, der bei der Werbung um das Mädchen als Sieger hervorgeht. Um diese einfache Handlung gruppiert sich eine Reihe episodischer Szenen, die nicht eines frischen Zuges entbehren, aber in der Ausführung jenen rohen, unflätigen und zotigen Ton mit Wohlbehagen zur Schau tragen, der auf dem Durlacher Theater nicht gerade häufig zum Vorschein kam, aber in zahlreichen Hamburger Opern jener Zeit und in solchen musikdramatischen Stücken, die wie jene gleiche Ziele verfolgten, zu Tage tritt. Zu den harmlosesten Szenen gehören in dieser Hinsicht noch solche wie die folgenden:

I, 6):

1.

Gros Guillaume. »Ey du faul und stinckend Luder!
Madame Jeanne [»seine Frau, welche grob und unfläthig ist«]
Du Tabak- und Brandtsweins-Bruder.
Gros Guillaume. Ey du alter Hutzel-Topff!
Beyde. Sau-Kopff!

2.

Jeanne. Ey du alter Krausen-Butzer,
Ey du alter Hörner Stutzer.
Gros Guillaume. Ey du unerfüllter Fraß.
Beyde. Sau-Aaß.

3.

Gros Guillaume. Ich will dir den Schedel lausen.
Jeanne. Ich will dir den Barth zersausen.«

(II, 2):

1.

Turlipin [»ein lustiger Bauer«.] Bruder laß dir doch erzehlen,
Wie mich Furcht und Liebe quälen,
Kennst du die zwey Harlequins?
Charleton [»ein lustiger Bauer«] Ja, die beyden Zeitvertreiber?
Turlipin. Kennst du denn auch ihre Weiber?
Charleton. Nein! Turlipin, ach die sind gar zu schön.

2.

Turlipin. Ihre Lippen sind Corallen,
Ihre Augen wie Christallen,
Wangen wie Zinober roth,
Brust und Hals so weiß wie Kreide,
Und die Haut so zart wie Seide,
Kurtz, das liebe truckne Brod

3.

Schmeckt bey solchen süssen Lüsten.
Bey den schönen Schwanen-Brüsten,
Besser noch als Marcipan,
Wie beglückt! wer in den'n Armen
Dieser Schönen kan erwarmen;
Charleton. Bruder schweig! sonst kömmt mirs an!

4.

Turlipin. Ach wär mirs nie angekommen,
Ach wär ich der Brunst entnommen!
Denn die Furcht die quälet mich,
Weil die Männer sie so hüten,
Als wie Hühner Eyer brüten,
Charleton. Brüderchen davor sorg ich.

5.

Denn der wäre ohne Zweifel,
Wohl ein rechter dummer Teuffel,
Der dem Mann bey Tag und Nacht
Nicht das Weibgen könnt entführen,
Und mit langen Hörnern ziehren,
Wenn er ihn zum Hanrey macht.

6.

Turlipin. Möcht ich mich nicht scheckicht lachen,
Einen Mann zum Hanrey machen,
Und er soll zugegen seyn!
Charleton. Glaubst du's nicht? was wilt du wetten?
Turlipin. Gleich um diese goldne Ketten, [zeiget eine Ketten.]
Charleton. Top ich schlage mit dir ein. [Gehen ab].«

Es ist unter diesen Bauern, Knechten und Kapitänen keine einzige Figur, die sich über diese niedere Lebensauffassung erhebt. Bei allen spielt die Liebe, das Geld und vor allem der Wein die gleiche Rolle. Der Schlußvers, den »alle« zusammen singen, trifft den Nagel auf den Kopf:

»Unterdessen wollen wir,
Weilen dieses haupt Plaisir
So vortrefflich abgelauffen,
Spielen, dantzen, fressen, sauffen,
Und wer nicht mehr zu will sehen,
Mag vergnügt nach Hause gehen.«

In den Arien steht das strophische Lied im Vordergrund. Zahlreiche Strophen lesen sich wie Knittelverse und geben den Stücken einen ungeschlachten Charakter.

9. »Meleagre«.

Die Opera besteht aus einem Prologus und 5 Akten. Im Prolog treten das »Verhängnüß«, dann Themis, die Göttin der Gerechtigkeit, Minerva, die Göttin der Weisheit und der Götterbote Merkur auf, mit ihnen die Parcen, Gratien, »Amours«, »Spiele« und »Plaisirs«. Das »Verhängnüß« weist auf seine Macht hin, die sich an dem Geschicke Meleagers zeigen soll. Die übrigen Personen sprechen die Hoffnung aus, den Fürsten durch das Stück zu ergötzen.

Von allegorischen Personen (Nordwind, Nacht, Diana, Aurora, Unglückssterne), zu denen sich noch Nymphen und Schäfer gesellen, wird auch der ganze 1. Akt gespielt, in dem über das Schicksal Meleagers und der Griechen verhandelt wird. Außerdem dient dieser 1. Akt, der eigentlich nur eine Fortsetzung des Prologs bildet, noch dazu, den Anbruch des Tages durch das Erscheinen Auroras allegorisch darzustellen und den Schäferchor hiebei einen Freudenchor anstimmen zu lassen. Der 2. Akt führt erst in die eigentliche Handlung ein, die sich an die alte Sage hält, und versetzt die Zuschauer an den Hof des Königs Œneus von Calydonien. Dessen Gattin Althäa bespricht mit Hesione, wie sie ihren Sohn Meleager weiterhin am Leben erhalten und die Erfüllung des schrecklichen Orakelspruches von ihm abwenden könne. Meleager, Jason, Theseus, Castor und Pollux bitten den König, den ungeheuren Eber, der im Walde sein Unwesen treibt, erlegen zu dürfen. Auch die arkadische Prinzessin Atalante will in den Kampf mitziehen. Der Oberpriester fleht zur Göttin Diana, daß sie ihre Huld wiederum den Griechen zuwende. Es donnert und blitzt, der Tempel stürzt zusammen. Alle eilen fort, nur Meleager und Atalante bleiben zurück und bekennen einander ihre Liebe.

Der 3. Akt spielt im »finstern Wald«. Das Ungetüm fällt. Die in Meleager unglücklich verliebte Hesione irrt im Walde umher. Sie bricht in Klagen über ihr Liebesleid aus, das Echo wirft wie in ähnlichen Szenen venezianischer Opern einzelne ihrer Worte zurück.

Jubelnd über den Sieg kehren die Griechen nach Hause zurück. Nun wird es im Walde lebendig. Pan erscheint in Begleitung von Faunen und Sylvanen und äußert seine Freude über den Untergang des Ungetüms; Ceres, Driaden und Schäfer preisen die Tat der Griechen, ebenso Bacchus, Coribanten und Menaten. — Der 4. Akt geht in der Höhle des Neides vor sich, in der »Schlangen und Ottern kriechen und zischen«. Diana kommt zum Neid und fordert ihn auf, Meleager, dem das Ungetüm nichts habe anhaben können, durch Gift zu verderben.

Am Hofe wird der Sieg Meleagers und Atalantes, die beide das Ungetüm erlegten, gefeiert. Da erscheint der Neid in der Luft und »lässet das Gifft seiner Fackel auff Toxeum fallen«. Althäas Bruder Toxeus stürzt nun hervor und erklärt, er habe das Ungetüm miterlegt (»Was doch mein Arm euch halff erzwingen«) und zeiht den Meleager der Untreue gegen Hesione. Es kommt zum Zweikampfe, in dem Meleager den Toxeus ersticht.

Im 5. Akt klagt Althäa im Tempel um den verlorenen Bruder. Der König sucht sie zu trösten und von ihrem Hasse gegen Meleager abzubringen. Scheinbar geht sie darauf ein, in Wirklichkeit aber vollzieht sie die Rache, indem sie beim Totenopfer den bisher sorgsam gehüteten Brand ins Feuer wirft, dessen Erlöschen nach dem Orakelspruche den Tod Meleagers zur Folge hat. Und Meleager stirbt. Althäa empfindet Reue und eilt »ra-

send« fort. »Leidtragende Frauen« verkünden dem König den hoffnungslosen Zustand Atalantes.

Nach der Angabe des Textbuches ist die Oper »auß der Frantzösischen deß Monsieur Boursault in die reine Teutsche Poesie übersetzt«. Ein Vergleich mit der tragédie mise en musique Borsault's[1]) ergibt eine Übereinstimmung des Durlacher Textbuches mit der französischen Vorlage, der es sich in der Handlung und Szenenfolge aufs engste anschließt. Hiebei kommt es vielfach zu einer fast wortgetreuen Übersetzung, welche die auf der damaligen deutschen Opernbühne übliche Form erhielt. Das Strophenlied fehlt in diesem Stück. Die Verse sind in jener schwulstigen und unbeholfenen Weise abgefaßt und geben sich großenteils als gereimte Prosa, wie wir sie in zahlreichen deutschen Texten jener Zeit (z. B. in Hamburg, Bayreuth und auch in Durlach) häufig antreffen. Nur vorübergehend entsteht eine hübsche Arie von frischem Zuge wie beispielsweise jene des Nordwinds in der 3. Szene des 1. Akts[2]):

»Ich will sausen,
Stürmisch brausen,
Toben, rasen,
Schröcklich haussen,
Durch mein Blasen.

Alles aus der Erde reissen,
Auf der See den Mast zerschmeissen,
Alles zerschmettern,
Mit grausamen Wettern,
Schiff und Ancker gar zerbrechen,
Um so die Göttin zu rächen.«

Auf das Vorbild der französischen Oper dürften die Tänze und Chöre zurückgehen, die in dieser Oper besonders reichlich vertreten sind. Außer den Tänzen an den Schlüssen der ersten drei Akte finden wir im Prolog einen »Ballo derer Gratien, Amours, Spiele und Plaisiers«, im 1. Akte einen Ballo der »Comoeten«, Schäfer und Nymphen; im 2. Akte »probieren die Griechen die Waffen und halten eine Entrée de Combattans«, im 3. Akte tanzen die Jäger und Griechen, im 4. Akte »stecket man den abgehauenen Kopff des Schweins in die mitten, und dantzet nach folgender Aria en Menuet«. Im Prolog treten die Chorgruppen der »Parcen, Gratien, Spiele und Plaisiers« in Aktion, im 1. und 2. Akte Chöre der »Comoeten«, Schäfer und Griechen; Jägerchöre erklingen im 3. Akte, Griechen- und Volkschöre im 4., sowie ein »Chor derer betrübten Weiber« im 5. Akte. Ensemble, Chor und Tanz vereinigen sich in der Waldszene des 3. Akts, als Bacchus, Pan, Ceres und deren Gefolgschaften ihrer besonderen Freude über den Untergang des Waldungetüms Ausdruck verleihen. Diese Szene bot wie jene des Tempeleinsturzes Anlaß zu effektvollen Bühnenbildern.

10. »Die Triumphierende Treu«.

Diese 4aktige Opera vereinigt in sich jene verschiedenartigen Stilelemente, die in deutschen Opern jener Zeit und auch am damaligen Durlacher

1) Ein gedr. Textbuch (*Pièces de Théâtre de M. Boursault*, Paris 1644) in der kgl. Bibl. Berlin.

2) Im französischen Original lautet die Arie:

»C'est moi qui dans les airs
Excite tant d'orages;
C'est moi qui les mers
Cause tant de naufrages;
C'est moi qui par mes tourbillons
Dérobe aux laboreurs l'espoir de leurs sillons.«

Theater eine Rolle spielten und hier ein buntes Gemisch bilden. Venezianisch mutet die Haupthandlung an, in der uns die treue Liebe des Prinzen Philosander zur Prinzessin Lisilla vorgeführt wird. Vor den Werbungen Lisanders und den Anschlägen des verräterischen königlichen Rates Cleobulus rettet sich Lisilla in die Einsamkeit, trifft in der »Sklaverei« mit Philosander zusammen, der ebenfalls den Hof verlassen und sich »in die Barbary in Kriegsdienste begeben« hatte, und flieht mit diesem an den Hof ihres Vaters Anaxander von Sicilien, wo beide als Sklaven verkleidet auftreten, mit Zustimmung des Königs sich verbinden und schließlich zu erkennen geben. Venezianisch ist die Geisterszene (III, 2), in welcher der bei einem Schiffbruch ums Leben gekommene Lisander und die gleichfalls ertrunkene Kammerfrau Lisillas, Claudia, vor der Prinzessin als Schatten erscheinen. Das Zauberelement tritt in der 4. Szene des 2. Akts, in der Cleobulus dem betrübten König durch einen Zauberer die verlorene Tochter zitieren läßt, besonders stark hervor. Diese interessante Szene soll im Folgenden wiedergegeben werden:

»Cleobulus gehet hin zu dem Zauberer und redet mit ihm. In wehrenden Reden aber fähret eine Furie hinab, die andere hinauf, worüber der König erschrickt.

Anaxander. O weh! was seh' ich hier,
Zurück! laßt uns entweichen,
Es warnen uns die Zeichen,
Sie stehen vor der Thür,
Zurück! es folget Reu. [Cleobulus gehet zu dem König.]

Cleobulus. Es ist nur Fantasey,
Sie lassen sich nicht schrecken,
Ich will ihm schon entdecken,
Was Euer Majestät
So sehr zu Hertzen geht.

[Es fanget an finster zu werden. Cleobulus geht nochmahlen hin zum Zauberer und bringt die Antwort wieder.]

Er läßt Ihr Majestät zur Antwort hier ertheilen,
Daß er Lisilla schon von ferne könne sehen,
Und weil der Tag ohn diß will in sein Bette eilen,
So soll sie bald bey ihm an diesem Orte stehen,
Nur daß man nicht ein Wort, von sich mehr hören lasse,
Dann sie sonst widerkehrt auf die gewohnte Strasse.
Es dörfften zwar dabey sich mehr Gesichte zeigen,
Doch muß man sich der Wort behertzt enthaltend schweigen.

Anaxander. Es seye wie ihr sagt,
Ich wag es auch daran,
Nur daß ich sehen kan,
Die meine Seel beklagt.

[Cleobulus verfügt sich wieder zu dem Zauberer und sagt ihme etwas heimlich. Der Zauberer macht seine Instrumenta zusammen und fanget an zu seinem Knaben.]

Zauberer. Jung! bringe mir den Zeug, durch den ich Donnerschläge,
Durch den ich Hagel, Blitz und Himmel, Höll bewege.
Verbinde mir die Haar; setz mir die Hauben auf:
Nimm diß gemeine Kleyd: Bring alles her zu Hauff:
Gib mir den weisen Rock mit Flammen außgezieret,
Der mir bey dieser Kunst geziemet und gebühret,
Komm, mir von Haselstrauch die Ruthe darzureichen,
Dann laß das Kunstgeräuch hin in die Lüffte streichen,

Die Kräuter bringe dar, die ich bey Mondenschein
Zu sonderbarer Zeit gesammelt, leg sie ein:
Verwahr sie mit dem Ring: Umgib sie mit dem Kreiß:
Zünd auch die Lichter an: Mach alles auf die Weis,
Wie ich dir offt gesagt! Laß nur nichts hinter bleiben,
Damit ich meine Kunst mög recht vor ihnen treiben.

[Hierauf redet er etwas heimlich vor sich gantz allein, und macht allerhand Possen.]

Wolan! ich bin erhört! es werden bald die Zeichen
Vor eurem Angesicht aus allen Orten schleichen,
Flieht und erschrecket nur nicht wann sie sich werden weisen,
Und sich aus ihrer Krufft zu diesem Ort entreissen.

[Es kommen auf dieses zwey Todten Geister, welche immer um den König herum gehen und winseln, biß endlich unterschiedliche Geister in Götter Gestalt hervor kommen, worunter Lisilla, welche auftritt, auf den König zugehet, jedoch nichts saget, worüber sich aber der König nicht enthalten kan, sondern vor Freuden in diese Worte ausbricht.]

Anaxander. O Kind! O liebes Kind! wo kommst du hergegangen,
Ich kan nun anders nicht, als dich mein Hertz umfangen!

[So balden er dieses geredet, verschwindet Lisilla, der Zauberer und alles was um ihne war. Es kommt auch ein starckes Gewitter, mit dem Feuerregen, darunter ein Drach den König anlauffet, daß er zu Boden fällt, den Cleobulum aber biß in das Theatrum hinein verfolget, und darinnen umbringet].«

Als eine selbständige Handlung für sich lassen sich die Szenen (I, 4, 8, 10, II, 6, III, 3, 8, IV, 6) bezeichnen, in denen, wie schon im »Vorspiel« Venus, Neptun und Cupido, das Fatum, Sirenen und Amouretten auftreten und das Schicksal der Personen der Haupthandlung kommentieren. Auch Chor und Tanz fehlen in diesen Szenen nicht und lassen den französischen Einfluß erkennen. Die Hamburger Verwandtschaft dagegen können die Figuren des »Kohlbrenners«, der im Dialekt singt:

(I, 5) »Was ist das für a Gschra,
Was muß daruma sa?«

und der Bauern und Hofbedienten, die sich über den Untergang Cleobulus' freuen:

(II, 6) (1) »He lusti! he lusti! der Klobul is tod
Der Schlucker, der Trucker, der liget im Koth,
Der alle getrillet,
Nur sich angefüllet
Ist worden zu spott.«

nicht verleugnen.

Ob das Stück fremdes oder einheimisches Produkt ist, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Eine bloße Übersetzung oder eine Übertragung eines italienischen oder französischen Textes scheint hier nicht vorzuliegen; schon eher ließe sich auf eine Hamburger Vorlage schließen. Unter den Arien tritt hier wiederum das strophische Lied stark hervor. Aus den bombastischen und nüchternen wie unbeholfenen Versen klingt manchmal so etwas wie ein warmer Herzenston durch:

(I, 7, Lisander): (3) »Wo ich schlaffe, wo ich wache,
Wo ich weine, wo ich lache,
Wird sie mir vor Augen stehen
Und mit mir stäts umher gehen.

(4) Tausendmal sey noch gegrüsset
Durch die hole Lufft geküsset,
Ich kan mich nicht mehr gewinnen,
Ich muß folgen ihr von hinnen.«

11. »Zenobia und Radamisto«.

Dem Textbuch ist ein »Avertissement« beigefügt, das über die Quellen des Librettos Mitteilungen gibt:

»Diese Opera ist schon anderwärts in Italiänischer Sprache auffgeführet worden. Die Würdigkeit der Materie hat etliche galante Kenner Theatralischer Piecen bewogen, sie in unsere teutsche Sprache zu übersetzen, und auff dem Leipziger Theatro vorzustellen, und weilen die Übersetzung sehr wohl und artig außgeschlagen; als hat man dieselbe, da eben diese Materie auff dem hiesigen Schau-Platz auffzuführen erwehlet wurde, beyzubehalten kein Bedencken getragen.«

Die »Opera in Italiänischer Sprache« ist Bentivoglio's Tiridate, der in Venedig mit der Musik Legrenzi's im Jahre 1668 in Szene ging[1]). Im Jahre 1698 folgte ebenfalls in Venedig ein Radamisto mit der Musik Tommasso Albinoni's[2]). Auf der deutschen Opernbühne treffen wir in Leipzig im Jahre 1697 eine Zenobia von Strungk, sowie im Jahre 1714 eine Oper Zenobia und Radamisto[3]), in Bayreuth im Jahre 1712 einen Radamisto, dem vielleicht Albinoni's Musik zu Grunde gelegt war[4]). Die Bayreuther und Durlacher Texte stimmen in der Handlung und Szenenfolge mit einander überein, während sie sich in der Sprache von einander unterscheiden. Das Durlacher Avertissement beruft sich, wie wir oben gesehen haben, nun auf die Leipziger Zenobia.

Das venezianische Stück hat auf der Durlacher Bühne insofern Abänderungen erfahren, als einige Entrées (z. B. der Schäfer I, 9, der Gefangenen III, 6) eingeschoben wurden und die Gesänge die auf der Hamburger Bühne und an anderen deutschen Opern jener Zeit übliche Fassung erhielten. So singt beispielsweise Zenobias »Bediente« Medullina in der 15. Szene des 2. Akts:

(1) »Die Zeiten sind anjetzt viel schlimmer,
Als sonsten vor das Frauenzimmer,
Ein jedes wird es selbst gestehn.
Nimmt man sich nicht recht wohl in acht,
So ists, eh' man es hat gedacht,
Um unser Cräntzgen gar geschehn.«

Was die deutschen Librettisten jener Zeit mit ihrer Vorlage anfingen, mögen die Bayreuther und Durlacher Übertragungen der Duette zwischen Medullina und Carasso (im 3. Akte) zeigen.

| (Venedig) | (Bayreuth) | (Durlach) |
|---|---|---|
| »Car. *Con un sol recipe,* | Durch ein klein Mittelein | Durch ein klein Mittelein, |
| *Si vis recipere* | Wenn das wirst nehmen ein, | Si vis recipere, |
| *Ti voglio rendere* | Soll dir geholffen seyn | Soll dir geholffen seyn, |
| *La sanità.* | Und wirst gesund. | Zur völl'ger Sanitè. |

1) S. hiezu H. Kretzschmar, Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's in der Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft, Bd. 8, S. 10.
2) Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Bd. 1, S. 55.
3) Marpurg, Historisch-Kritische Beiträge, a. a. O., Bd. IV, S. 422, Bd. V, S. 322.
4) L. Schiedermair, Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus, S. 23.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Med. | *Mi revivifico*<br>*Dottor magnifico*<br>*Col bell' indizio*<br>*Di tua pietà.* | Mein Hertz erfreuet sich,<br>Daß grosser Doctor dich<br>Das Mitleid gegen mich<br>So bald verwund. | Mein Hertze dancket dir,<br>Daß meines Schmertzens Macht<br>Zum Mitleyd gegen mir<br>Dich jetzo hat gebracht. |
| Car. | *Me nunc non decipe,*<br>*Si vis incipere,*<br>*A meglio accender*<br>*Con tua beltà.* | Betrüge mich jetzt nicht,<br>Wenn nur dein Mund verspricht,<br>Daß deiner Augen-Liecht<br>Mehr Proben thut. | Euch, cara lumina,<br>(Ich finde es an mir,)<br>Geht keine Pillula<br>Der Medicorum für. |
| Med. | *Jo ti ringrazio*<br>*Del beneficio,*<br>*Che a tanto strazio*<br>*Mi gioverà.*<br>*Jo* etc. | Ich danck dir allezeit<br>Vor diese Gütigkeit<br>Die mir in meinem Leid<br>Zur Hülffe gut.<br>Ich usw. | Ich werde allezeit<br>Mein liebes Docterlein.<br>In Freude und auch Leyd<br>Davor zu Dienste seyn.« |

Die Arien sind fast durchweg als Da Capo-Stücke bezeichnet.

Die Musik dieser Oper stammte von einem einheimischen Komponisten, dem »Hoff-Capell-Meister« Blinzig.

12. »Artemisia und Cleomedes«.

Die Königin Artemisia hat das Gelübde geleistet, demjenigen ihre Hand zu geben, der ihr den Prinzen Cleomedes, den Mörder ihres Gatten, ausliefere. Cleomedes, der Artemisias Gatten im Tourniere getötet hatte, hält sich unter dem Namen Clitarco in der Verkleidung eines Sklaven am Hofe auf und gewinnt die Liebe der Königin. In einem Lustwalde wird das Liebespaar von dem Prinzen Alindo belauscht, der durch den Fund eines an Clitarco gerichteten Liebesbriefes Artemisias darin bestärkt wird, daß die Königin nicht ihn, sondern den Sklaven liebe. Als nun bei Clitarco auch noch ein goldenes Armband Artemisias vorgefunden wird, das ihm diese zum Geschenke gemacht hatte, läßt Alindo den Sklaven gefangen nehmen. Hiebei wird Clitarcos wahre Herkunft entdeckt. Der Gefangene wird vor die Königin gebracht, die den Geliebten nun dem Tode geweiht sieht. Alindo will den Prinzen ermorden. Cleomedes setzt sich energisch zur Wehr, da gibt sich der Schäfer Tarono als die cyprische Prinzessin Oronta, die Braut Alindos, zu erkennen. Alindo wendet nun seine Liebe wieder Oronta zu, die ihm seine Treulosigkeit verzeiht. Der Reichshofmeister Indamoro verkündet aber gleichzeitig einen Orakelspruch der Gottheit, nach dem

»machet eines Prinzen Treu,
Dich Artemisia von dem Gelübte frey,«

und erklärt:

»Printz Cleomedes hat sich selbsten übergeben,
Er sterb als Sklave nur als König soll er leben.«

Das Stück ist eine Venezianer Oper in Hamburger Stilisierung, wobei Cavalli's 1656 in Venedig aufgeführte Artemisia[1]) zu Grunde gelegt war. 1715 ging in Hamburg eine deutsche Artemisia mit der Musik Keiser's in Szene[2]), ein Jahr später folgte die Durlacher Bühne, wobei nach der Angabe des Textbuches Joh. Friedrich Braun den Text »in die Teutsche

1) S. hiezu H. Kretzschmar, a. a. O., S. 9 und 52.
2) Ein gedr. Textbuch in der Stadtbibliothek Hamburg.

Poësie gebracht« und der »Hofmusiker und Virtuose« Casimir Schweizelsperg die Musik geschrieben hatte. Zu Trost und Blinzig tritt hier nun Schweizelsperg als weiterer einheimischer Opernkomponist. Die deutschen Artemisiaopern halten sich im wesentlichen an das venezianische Vorbild. Der Gang der Handlung, die Ausführung der Szenen und die Charakteristik der Personen ist hier wie dort die gleiche. In der Einführung des Chors der »Leydtragenden«, die in dem Hamburger Stücke fehlen, in die Totenfeier zu Beginn der Oper, in der Verwendung des Balletts der »Leydtragenden« (I, 1), der Geister (II, 11), der Gärtner (III, 14) und einzelner Policinellfiguren (I, 11), zu denen sich in der Hamburger Oper noch weitere Gruppen gesellen, kommen die französischen Bestrebungen der damaligen deutschen Oper zum Vorschein. Nach Hamburg weist aber vor allem die Figur des »Raritäts-Kasten-Manns Pazzonello«. Als dieser mit dem Hofgärtner Quisquilio, der im Hamburger Stücke den Namen Floretto trägt, zusammentrifft (I, 11), kommt es zu einer ungemein bezeichnenden Szene:

»Pazzonello: Schöne Raritaeten, Schöne Spiele-Werke
La bella Margaritha,
La snella Catharina,
Schöne Raritaeten, Schöne Spiele-Werke,
Von der schönen Helena,
Von der klugen Sibilla,
Schöne Raritaeten, Schöne Spiele-Werke.

Quisquilio: Laß sehen, was sicht man den vors Geld.
[Er siehet hinein in den Kasten.]

Pazzonello: Aria.
Hier zeigt sich Hammeln, schau mit Fleiß,
Der Rattenfänger gleicher weiß.
Jetzt nimmt er seine Pfeiffelein,
Und lockt damit die Kinderlein
Wohl in den Berg hinein.

2.
Hier zeiget sich auff diesem Feld
Der Ritter Görg, der dapffre Held.
Jetzt nimmet er sein Läntzlein,
Und stichet das Lindwürmelein
Wohl in die Rippen seyn.

[Er greifft ein Harlequino aus dem Kasten und kriegt den Quisquilio bey den Haaren.]

Quisquilio: O weh! ich bin der Lind-Wurm nicht,
Herr Gerg ein Schelm der sticht!
Was ist dann diß vor ein Gesicht.

[Es steigen aus dem Kasten hervor 2 Harlequins 2 Scaramuza, Policinello und andere Masquen mehr.]

Die Compagnie steht mir vortrefflich an,
Ihr Herrn, ich seh euch zwar das erste mahl;
Doch kan ich wohl an euren Federn lesen,
Wer eure Vätter seynd gewesen,
Und auch per consequens, was ihr vor vögel seyd,
Drüm zeiget, was ein jeder kan,
Damit mich auch mein Geld nicht reut.

[Sie tantzen ein Ballet, Pazzonello hascht einen nach dem andern, und setzt sie wieder in den Kasten.]

Der Kasten ist zu klein,
Die Kerl gehn alle nicht hinein.

[Pazzonello nimt Quisquilio, und will ihn auch in den Kasten setzen.]

Bleib mir vom Leib du Hechelmacher du.
Pazzonello: Fort, du bist eben von der gleichen Sorte.
Quisquilio: Ich trete dir zum tortte
Die Puppen in dem Kasten todt.
Pazzonello: Ha! da hats keine Noth.

[Pazzonello steckt ihn in den Kasten, und trägt ihn fort, Quisquilio aber fällt unten durch und laufft davon.]

Quisquilio im lauffen: Hier ist kein wartens nicht.
Pazzonello laufft ihm nach: Espetta Signor Bösewicht!«

Wir haben hier ein aus dem deutschen Volksleben gegriffenes Intermezzo vor uns, wie wir ihm in der Hamburger Oper und auf den unter ihren Einfluß geratenen anderen deutschen Bühnen öfters begegnen. Auch die Figur des Quisquilio verrät in ihren Gesängen, wie beispielsweise der Arie am Schlusse des Stückes:

»Nun hängt der Himmel voller Geigen,
Nun ist der Hochzeit-Hencker loß,
Die Freude ist erschröcklich groß,
Und weißt dem Leyde nur die Feigen.«

die Hamburger Heimat.

Unter den Arien verzeichnet das Textbuch Da Capo-Stücke, strophische Gesänge, solche in der Rundstrophe und freien Baus, Formen, die auch in den folgenden Libretti zu Tage treten.

13. »La Forza del Sangue, oder die Krafft deß Geblüts«.

Das Textbuch bemerkt, daß die Opera von P. L. D. »aus dem Italiänischen in Teutsche Reim-Zeilen« übertragen wurde, die »sowohl in Arien als Recitativen nach der Italiänischen Music können abgesungen werden«. Das Stück spielt in Byzanz und handelt von den Schicksalen des Prinzen Heraclius, des vermeintlichen Sohnes des Usurpators Phocas, und des Prinzen Argyrus, des vermeintlichen Sohnes der Kaiserin Zoë, deren beider wahre Herkunft schließlich zum Vorschein kommt: Heraclius besteigt als Constantinus, der Sohn der Kaiserin Zoë, den Thron und vereinigt sich mit der Prinzessin Helena, Zoë wird zur Mitregentin erhoben und reicht dem Argyrus, der als Sohn Phocas' erkannt wird, die Hand zum Lebensbunde. Nach Stil und Ausführung ist die Oper ein venezianisches Produkt und dürfte mit dem 1711 in Venedig gegebenen gleichnamigen Stücke Franc. Silvani's identisch sein. Wie sich aus der oben mitgeteilten Bemerkung des Textes schließen läßt, könnte die Musik Antonio Lotti's[1]), eines damals auch in Deutschland nicht unbekannten und angesehenen Komponisten, beibehalten worden sein, wobei dann an Stelle des italienischen Textes die deutsche Übertragung getreten sein dürfte. Von der Qualität der Übertragung können folgende Proben einen Begriff verschaffen:

1) S. hiezu T. Wiel, *I teatri musicali veneziani del settecento*, S. 28.

| | | |
|---|---|---|
| (I, 2) | »*La sovrana Augusta fronda*<br>*Striscia già sù la mia chioma:*<br>*Pria che il sol cada nell onda*<br>*Reggerò la Greca Roma.*« | »Lorbeer meine Haar schon zieren,<br>Nebst dem Kaysers-Apffel-Ballen,<br>Griechisch Rom werd ich regieren,<br>Eh die Sonn wird Seewarts fallen.« |
| (III, 11) | »*Qual folglio? qual follia?* | »Was Blatt! was vor Geblatter!« |

14. »Iphigenia«.

Der Opera geht ein längerer Prolog voraus, in dem Diana und Einwohner von Delos auftreten und ein Herold den Fürsten zu seinem Geburtsfeste in folgender Weise apostrophiert:

»Du grosser Musen Freund
Der du die freyen Künste schützest,
Und alles Glück so du in deiner Göttlichkeit besitzest
Uns deinen Unterthanen giebest.
Der du nur Ruh und Friede liebest,
Jedoch nicht weniger auch auf die Feinde tapffer blitzest,
Und auf das Wüten
Der'r Ungeheuer so die Erde pfleget außzubrüten.
Sucht dich der Neid in deinem Throne anzugreiffen,
Und untersteht er sich
Auff dich
Den stumpffen Zahn zu schleiffen,
Dieweil er deinen Götter Glantz nicht kan vertragen;
Kan ihn dein Blitz zur Hölle jagen,
Eh er's vermeint.
Beglückter Tag an welchem deine Macht erscheint!«

Das Stück führt uns die bekannten Schicksale der Griechen auf Tauris vor und bringt außer den Gestalten der Iphigenia, des Freundespaars Orestes und Pylades und des Königs Thoas noch Iphigenias Vertraute Ismenide und ihre Schwester Electra auf die Bühne. Dadurch, daß Electra als Geliebte des Pylades auftritt und von den Liebesanträgen des Königs Thoas verfolgt wird, wird die Haupthandlung erweitert. Die glückliche Lösung des Konflikts erfolgt dadurch, daß Thoas vom Blitze tödlich getroffen wird und Diana zur Hilfe der Griechen in Aktion tritt.

Auch hier haben wir wiederum, wie schon das Textbuch angibt, eine Übertragung »auß der Frantzösischen *de l'Académie Royale de Musique* in die Teutsche Poesie« vor uns, für die Johann Gottlob Dietrich verantwortlich zeichnete. Der Bearbeiter schloß sich im ganzen der Handlung, in der Szenenfolge wie auch im sprachlichen Ausdruck enge an die französische Iphigenien-Oper von Desmarets und Campra an, die im Mai 1704 in Paris zur Aufführung gelangt war[1]).

Chöre und Tänze geben den Szenen verschiedentlich größere Ausdehnung und Lebendigkeit. Im Prolog »fänget das Volk von Delos an, das Fest durch Dantzen zu begehen«. Den 1. Akt beschließt Chor und Entrée der Skythen. In der 3. Szene des 2. Akts taucht vor dem aus Ermattung hingesunkenen Orestes die Göttin Diana mit ihren Nymphen auf, welche sich in lieblichen Gesängen und Tänzen ergehen, in der 5. Szene des 3. Akts

1) Eine gedr. Partitur (»*Iphigénie en Tauride, tragédie mise en musique par Messieurs Desmarets et Campra*«, 1711) in der großherzogl. Bibl. Darmstadt.

steigt der Meeresgott Triton mit Meeresgöttern und Nymphen aus dem Meere empor, »welche einen Dantz machen«. Der 4. Akt enthält eine großangelegte Opferszene (3), in der es zu Chören und Entrées der Priester und Priesterinnen kommt. In die vorletzte Szene des 5. Akts klingt wiederholt der Chor der Skythen, den man »aber nicht siehet«, herein.

Als Komponisten dieser Durlacher Iphigenia nennt das Textbuch den »Vice-Capell-Meister« Johann Philipp Käfer, in dem wir einen neuen einheimischen, deutschen Musikdramatiker am Durlacher Hofe kennen lernen. Der Text bot dem Musiker außer den lebendigen Chor- und Ensembleszenen an geschlossenen Solostücken vielfach Da Capo-Arien verschiedenen Charakters, aber auch größere Komplexe, in denen wie in dem Monolog des Königs Thoas (I, 3) oder in dem Monolog Iphigenias (IV, 1) nach dem französischen Muster gleiche ariose Stellen die Rezitative unterbrechen und mit ihnen zu einem weitgeschwungenen Gesangsmonolog verschmelzen.

15) »Die unglückseelige Liebe zwischen der egyptischen Königin Cleopatra und dem römischen Trium-Vir Antonio«.

Die Quelle für diesen Operntext bot nicht das Hamburger Stück Matthesons[1]), sondern wie das Textbuch erwähnt, eine französische Dichtung. Johann Gottlob Dietrich, dem wir als Durlacher Librettisten bereits begegnet sind, übertrug diesmal den »Innhalt der Frantzösischen Tragedie des Monsr. de la Chapelle in teutsche Poësie«. Die Oper behandelt in 5 knappen Akten die Liebe des römischen Triumvirs Antonius zur ägyptischen Königin Cleopatra, von der er sich weder durch die Drohungen des Octavius, noch durch die innigen Bitten seiner zu ihm geeilten Gattin Octavia, noch durch die Niederlage im Kampfe gegen die römischen Soldaten trennen läßt. Das Stück hat einen tragischen Abschluß: Antonius ersticht sich, Cleopatra stirbt am Schlangenbiß. In Sprache, Form und Geist des Librettos blieb Dietrich hinter der französischen Dichtung[2]) weit zurück und folgte dem Stil und Geschmack, der damals auf dem Durlacher Theater herrschte und auch an anderen deutschen Opernbühnen jener Zeit in Mode war. Im engen Anschluß an das Vorbild ist aus dem Stücke dieses Mal der Chor ausgeschaltet und das Ballett auf die Aktschlüsse beschränkt, wo es mit allegorischen Figuren (»bestürtzte und beängstigte Liebe«, »Klugheit und Vorsichtigkeit«, »beständige Treue«) auf den Plan tritt. Soweit aus dem Texte ersichtlich ist, sind unter den Arien die freien Formen bevorzugt, während Strophenlied und Rundstrophe fehlen.

Als Komponisten der Oper bezeichnet das Textbuch Casimir Schweizelsperg, den Komponisten von »Artemisia und Cleomedes«.

16. »Die unverfälschte Landes-Treu: das ist Antiochus der Getreueste unter den Unterthanen im Lande«.

Das dreiaktige Stück erweist sich als eine echt venezianische Oper, deren Text ins Deutsche übertragen ist. Den übertragenen Arien ist die italienische Originalfassung beigedruckt, woraus sich schließen läßt, daß diese Arien in der Originalsprache gesungen wurden.

---

1) Ein gedr. Textbuch in der Stadtbibliothek Hamburg.

2) Ein Druck der *tragédie* (*Œuvres du Sieur de la Chapelle*, 1700, Bd. 2) in der kgl. Bibliothek Berlin.

Im 1. Akte erfährt die Prinzessin Arsinoe von Carien von dem memfischen Fürsten Leonildo, daß der ägyptische König Ptolomaeus ihr die Königskrone vorenthalten und bei einem Gastmahle den Gifttrank reichen lassen wolle. Wie Arsinoe wird auch die assyrische Prinzessin Janisbe, die Braut des Ptolomaeus, durch einen heftigen Sturm an ein fremdes Meerufer verschlagen, wo sie mit Arsinoe zusammentrifft und erfährt, daß Ptolomaeus die Liebe Oronteas, einer Schwester des Generals Antiochus, zu gewinnen sucht. Bei einem Gastmahle, bei dem Janisbe als Sitalce in Verkleidung erscheint und den Tod der assyrischen Prinzessin meldet, trinkt Arsinoe zum Schein den Giftbecher und eilt dann in Raserei ab, von ihrem Geliebten Antiochus aufs tiefste beklagt. Als Antiochus den König bittet, Arsinoe durch »Artzeney zu heilen«, gerät Ptolomaeus in Zorn und erklärt, daß Antiochus seine Ungnade fühlen solle und daß Orontea seine Gattin werde. Im 2. Akte glaubt sich Ptolomaeus von Antiochus bedroht und läßt daher diesen in den Kerker werfen. Arsinoe sucht den Geliebten aus dem Gefängnisse zu befreien. Auch Janisbe sucht Antiochus zu retten. Als Arsinoe die Prinzessin beim Rettungswerke antrifft, glaubt sie sich von dem Geliebten hintergangen und schmäht ihn aufs heftigste. Im 3. Akte meldet Sitalce dem König, daß Janisbe noch lebe. Diener bringen dem König das »zerrissene und mit Blut bespritzte Gewand des Antiochus«. Ptolomaeus will nichts mehr von Janisbe hören, mit Antiochus' Geschick empfindet er kein Mitleid, und als Orontea sich für Antiochus einlegt, befiehlt er, den General zum Tode zu führen. Antiochus nimmt Abschied von Arsinoe und soll nun getötet werden. Da erscheint Leonildo mit Soldaten, befreit den General und meldet, daß sich das Volk gegen den König erhebe und Antiochus zum Führer begehre. Allein Antiochus will nicht die Hand gegen den König erheben und stellt sich, als die Soldaten auf den König eindringen wollen, vor diesen, um ihn zu schützen. Eine allgemeine Versöhnung kommt zustande. Die Liebenden werden vereint: Antiochus mit Arsinoe, die den Thron von Carien erhält, Leonildo mit Orontea, auf die der König nun verzichtet; Sitalce gibt sich als Janisbe zu erkennen und verzeiht dem König seine Treulosigkeit.

Nach der Angabe des Textbuches ist die Übersetzung »nach der Poësie Francisci Sylvani« vorgenommen und die Musik des Francesco Sylvani »beihalten« worden. Die Nennung des Namens Sylvani als Komponisten der Oper beruht offenbar auf einem Druckversehen, wodurch der Name des Librettisten an Stelle des Komponisten Francesco Gasparini wiederholt wurde. Wir haben es hier aller Wahrscheinlichkeit nach mit Gasparini's in Venedig in den Jahren 1703 und 1715/16 aufgeführten Oper *Il più fedel fra i vasalli*[1]) zu tun, mit der ein venezianisches Originalstück am Durlacher Hofe übernommen worden war.

Auch in diese Oper scheinen nach den Bemerkungen zu Beginn des Textbuches Balletts eingelegt worden zu sein.

17. »Der durch sein Siegen bezwungene Hercules«.

Für dieses Libretto wählte wiederum Johann Gottlob Dietrich eine französische Quelle. »Nach Innhalt des Frantzösischen des Monsr. la Tullerie in teutsche Poesie übersetzt« lautet die diesbezügliche Bemerkung des Text-

1) Vgl. hiezu T. Wiel, a. a. O., S. 6, 43.

buches. Das fünfaktige Stück hat die Liebe des Hercules zu Jöle, der Tochter des Königs Euritus in Oecalien, zum Gegenstand, wodurch sich der Held der Rache seiner Gattin Dejanire aussetzt und den Tod erleidet.

Mit der französischen *tragédie Hercule*[1]) verfuhr Dietrich in derselben Weise wie mit den Vorlagen seiner früheren Bearbeitungen. Da hier wieder ein französisches Schauspiel zu Grunde lag, in dem das Ballett nicht zur Verwendung kam, ließ Dietrich dasselbe nur an den Aktschlüssen in Aktion treten. Unter den Arien begegnen wir wieder häufig *Da Capo*-Stücken.

Die Musik zu dieser Oper hatte der »Vice-Capell-Meister« Johann Philipp Käfer geschrieben.

18. »Acis und Galathée«.

Die *Opera* behandelt die bekannte Sage von der Liebe der Wassergöttin Galathée zu dem Schäfer Acis, der nach seiner im Tempel der Juno vollzogenen Vereinigung mit der Geliebten von seinem Nebenbuhler Polyphemus mit »einem Stück vom Felsen« getötet wird. Auf Galathée's Klagen erscheint Neptun, welcher der unglücklichen Göttin die frohe Botschaft überbringt, daß Acis noch lebe und in einen Fluß verwandelt sei:

»Geniesset der ewigen Freuden,
So sich unsterbliche Seelen bereiten.«

Der dreiaktigen Oper geht ein Prolog voraus, in dem »vor der Stadt Durlach« Diana, eine Waldgöttin, ein Waldgott, die Göttin des Überflusses, Comus, Jupiter und die Chöre der Tritonen, Dryaden und Nymphen auftreten.

Im Textbuche findet sich ein *Avertissement*, das über Libretto und Musik Aufschlüsse gibt:

»Weilen dieses Schauspiel vor einigen Jahren, sowohl in frembder als teutscher Sprache mit grosser Satisfaction derer Zuschauer auffgeführet worden; Als hat man diese Piece ohne Sie auffs neue umzuarbeiten, der Musicalischen Composition des Hochfürstl. Markgräfl. Baden-Durlachischen Hoff-Capellmeisters Blintzing zu übergeben, und auff dem hiesigen Theatro auffzuführen, kein Bedencken genommen, dieses aber dennoch vorhero melden wollen.«

Wir sehen hieraus, daß es wiederum kein Originaltext war, der mit dieser Oper in Durlach geboten wurde. Als »Schauspiel in frembder Sprache« dürfte, wie schon die Titelüberschrift »Auß dem Frantzösischen der *Académie Royale de Musique*« zeigt, die gleichnamige Oper Lulli's zu gelten haben, welche im Jahre 1689 auch auf der Hamburger Bühne gespielt wurde[2]). In »teutscher Sprache« kam dann in Hamburg dieses Stück, wie das Vorwort sagt, hinsichtlich des »Metrums durchgehends nach der Musique eingerichtet« 1695 heraus[3]), um drei Jahre später auf dem »Hoch-Fürstl. Württembergischen Schauplatz« in Stuttgart[4]) wieder aufzutauchen. Die deutschen Texte

1) Ein Druck des Stückes (»*Théâtre de M. de la Thuillerie*«, *nouvelle édition*, Amsterdam 1745) in der kgl. Bibliothek Berlin.

2) S. hiezu Chrysander, Die zweite Periode der Hamburger Oper von 1682 bis 1694, oder vom Theaterstreit bis zur Direktion Kusser's in der Allgemeinen musikal. Zeitung, XIII. (1878), S. 343.

3) Ein gedr. Textbuch in der Stadtbibliothek Hamburg.

4) J. Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe, Bd. I, S. 294ff. sowie Hermann Abert, Zur Geschichte der Oper in Württemberg im Bericht des 3. Kongresses der IMG., S. 189. — Die in Leipzig zur Neujahrsmesse 1702 aufgeführte *Galathea* (s. hiezu Opel, a. a. O., S. 130ff.) ist von den oben behandelten *Galathea*-Opern verschieden.

stimmen miteinander wörtlich überein. Die Musik Lulli's wurde nun bei der Durlacher Aufführung aufgegeben und an ihre Stelle jene eines einheimischen Musikers gesetzt, dem wir bereits begegnet sind.

Im Anschluß an das französische Vorbild ist auch hier wieder dem Ballett und dem Chor ein größerer Spielraum gelassen. Schäfer und Schäferinnen, Cyklopen, Priester und Nymphen verleihen in Chören und Tänzen ihren Empfindungen und Gefühlen Ausdruck und geben dadurch einzelnen Szenen ein charakteristisches Gepräge.

19. »Rhea Sylvia«.

König Amulius von Alba hatte seinen Bruder Numitor vertrieben und dessen Tochter Rhea Sylvia zur Vestalin gemacht. Diese hatte sich im Tempel ihrem Geliebten Ascanius hingegeben und sieht ihrer Niederkunft entgegen. Durch die Kundgebungen der Göttin Vesta — damit setzt der 1. Akt ein — erfährt Amulius diese Vorgänge und läßt daraufhin Rhea Sylvia ins Gefängnis werfen, wo sie einem baldigen Tode entgegensehen soll. Ascanius und dessen Freund Lavinius beabsichtigen nun die Unglückliche zu befreien, werden jedoch bei der Ausführung des Planes überrascht. Ascanius vermag zu fliehen; Lavinius und Rhea Sylvia fallen in die Hände des Königs. Um Rhea Sylvia zu retten, gibt sich Lavinius als derjenige aus, der die Vestalin verführt habe. Die beiden werden gefangen genommen und sollen durch ihren Tod die Freveltaten büßen. — Amulius feiert im 2. Akte mit der von ihrem Vater dazu gezwungenen Martia, der Geliebten Lavinius', die Vermählung. Als Amulius mit seiner jungen Gattin den Thron besteigen will, wird er von einem Blitzschlag herabgeschleudert. In dem gefangenen Liebespaar erblickt er die Urheber an dem Zorn der Gottheit. Er läßt Rhea Sylvia und Lavinius herbeibringen und spricht über sie das Todesurteil aus. Mit Staunen erfährt da Martia, daß Lavinius der Geliebte Sylvia's sei. Auch sie fordert nun den Tod der beiden, kann sich aber auch jetzt noch nicht von Lavinius abwenden und bittet den König um Aufschub der Strafe. In einer Aussprache mit Rhea Sylvia und mit Lavinius sucht sie sich Klarheit zu verschaffen, ob der Geliebte wirklich ihr die Treue gebrochen habe. Als Lavinius auch jetzt noch die bei der Flucht übernomme Rolle weiterspielt, kennt ihre Wut keine Grenzen mehr:

»Man säume nicht,
Sie in den tieffsten Thurme zu verschliessen,
Da sollen sie bey stets verneuter Pein,
So lang sie leben, diesen Fehler büssen.«

Und Amulius gibt den Befehl:

»Die Ehre Sylviens zu retten
Soll der Lavinius ihr unter Band und Ketten
So Hand als Hertze schenken.«

Inzwischen ist Numitor nach Alba zurückgekehrt. Die Wahrsagerin Sybilla hatte ihm ein Heer herbeigezaubert, mit dem er seine Rechte wieder erobern solle. So erscheint er im 3. Akte vor den Toren der Stadt in dem Augenblicke, als Rhea Sylvia und Lavinius im Gefängnisse vereint werden. Numitor dringt in die Stadt ein und nimmt Amulius gefangen. Mit Numitor kehrt Ascanius zurück, der nun die Kunde von der Vereinigung seiner Geliebten mit Lavinius erhält. Als Retterin in der Not erscheint wiederum Sybilla,

die Sylvia dem Ascanio, Martia dem Lavinius zuführt und sich in Prophezeiungen auf die künftige Gründung Roms durch die Kinder Rhea Sylvia's ergeht.

Die Oper war, wie schon das *Avertissement* des Textbuches bemerkt, bereits »auff dem Leipziger Theatro« im Jahre 1714[1]) zur Darstellung gelangt und zeigt jenen mit fremden Bestandteilen und eigenen Zügen untermischten Stil, auf den wir auf den damaligen deutschen Opernbühnen in Hamburg, Leipzig, Bayreuth und anderwärts häufig stoßen. Der venezianische Einfluß tritt ebenso unverkennbar hervor wie der französische. Häufig wechselt innerhalb der einzelnen Akte der Schauplatz, das Dekorationswesen kommt zu Bedeutung, Überraschungen und Verwicklungen, aufregende und effektvolle Szenen lösen einander ab, Liebesaffären vermengen sich mit Staatsaktionen. Der Diener Liso ist nach der Art der Hamburger »lustigen Personen« zwar etwas derber als die Venezianer Famuli gestaltet, meidet aber die Unflätigkeiten und Zoten der Hamburger Gesellen. Die Mitwirkung des Chors ist beschränkt. Dagegen kommt das Ballett mit einer *Entrée des Vestales avec les Flambeaux* (I, 2), einer *Entrée des Harlequins* (III, 3) und Tänzen an den Aktschlüssen zur Geltung. Besonders stark tritt das Zauberelement in der Oper hervor. Ungewitter und Stürme entstehen plötzlich und legen sich ebenso rasch (z. B. I, 15, II, 2). Dem glücklich ans Land gelangten Numitor zeigt sich das »Venusreich mit den Liebesgöttern« (I, 16). Auf Seeungeheuern werden Numitor und Liso übers Meer getragen (I. 16). Als Numitor und Ascanius an einem »wüsten Orte« (II, 7) zusammentreffen und ersterer nun die Schmach seiner Tochter rächen will, erscheinen in dem Augenblicke, als der Kampf die Entscheidung bringen soll, »zwey Liebens Götter und nehmen den Fechtenden die Degen«. Sybilla schafft dem Numitor ein starkes Heer mit den Worten (II, 8):

»Ihr Steine, Sträucher, Bäume,
Auff, auff, bewaffnet euch.«

Daraufhin »erscheinen an allen Orten des Theatri Soldaten in voller Kriegs-Rüstung mit Tambouren und Fahnen unter einer kriegerischen Music, zugleich kommen zwey Liebes-Götter, so dem Ascanio und Numitor Harnisch, Schild und Seebel bringen«. Dieser Soldatenaufmarsch bot dem Komponisten Gelegenheit zu einem Instrumentalstück; einem solchen begegnen wir auch in der 10. Szene des 3. Akts, in der »unter einer kriegrischen Music Numitor mit seinen Soldaten das Thor bestürmet«.

Unter den Arien treffen wir fast durchweg *Da Capo*-Stücke, zu Beginn des 2. Akts auch eine *Cavata*.

Vier Jahre später ging derselbe Text, mit einigen italienischen Arien ausgestattet, mit der Musik Hoffmann's über die Hamburger Bühne[2]).

Als Komponisten der Durlacher Oper nennt das Textbuch den »Hofmusiker« M. Joh. Bapt. Matth. Trost, den wir als einheimischen deutschen Opernkomponisten am Durlacher Hofe bereits kennen gelernt haben.

20. »Armida abbandonata«.

In diesem *dramma per musica* ist der Aufenthalt Rinaldos am Hofe Armidas, das Liebesleben der beiden, die innere Umkehr des Helden und

1) Marpurg, Historisch-Kritische Beiträge, a. a. O., Bd. V, S. 322.
2) Ein gedr. Textbuch in der Stadtbibliothek Hamburg.

sein Aufbruch zum Kampfe geschildert. Den zweiten Teil zu dieser Oper bildet:

21. »Armida al campo«.

In ihr sehen wir Armida im Lager vor Jerusalem bemüht, den Geliebten wieder für sich zu gewinnen, was ihr jedoch nicht gelingt.

Die beiden Stücke sind in den Durlacher Texten italienisch abgedruckt und mit einer deutschen Prosaübersetzung versehen. In beiden Stücken haben wir unverkennbar venezianische Erzeugnisse vor uns, wie dies die Gestaltung der Handlung, die Ausführung der Szenen und die Charakteristik der Personen ergibt. Als Komponisten der *Armida al campo* nennt das Textbuch Guiseppe Boniventi, »*Direttor della Musica di S. A. S.*«, dessen gleichnamige Oper in Venedig am Theater S. Angelo im Jahre 1707 in Szene gegangen war[1]). Es ist nach der Angabe des Textbuches außer Zweifel, daß mit dem Venezianer Texte Silvani's auch die Musik Boniventi's in Durlach gespielt wurde. Gleichzeitig mit Boniventi's Oper *Armida al campo* war in Venedig auch eine *Armida abbandonata* mit der Musik G. M. Ruggeri's zur Darstellung gelangt[2]). Vielleicht wurde auf Boniventi's Veranlassung nun in Durlach auch die *Armida abbandonata* mit der Musik Ruggeri's zur Aufführung gebracht.

22. »Almire und Fernando«.

Die dreiaktige *Opera* behandelt die Liebe der Königin Almire von Castilien zu ihrem *Secretarius* Fernando, der schließlich als der vermißte Sohn des Fürsten Consalvo von Segovien erkannt wird. Wie Almire und Fernando, so gelangen auch die Prinzessinnen Edilia und Bellante und die Fürsten Osmann und Raymondo ans Ziel ihrer Wünsche. Die lustige Person der Oper ist in der Gestalt von Fernandos Diener Tabacco vertreten, der Lieder von der Art der folgenden *Aria* (II, 3) singt:

»Das Alter schadt der Thorheit nicht!
Wann ein greises Angesicht
  Noch will junge Mägdgen küssen,
  Muß es offt
  Unverhofft
    Seinen jungen Vorwitz büssen.«

und in der 14. Szene des 2. Akts, wie Pazzonello in »Artemisia und Cleomedes«, seinem Kasten Masken entsteigen läßt, die einen Tanz aufführen.

Anlage und Stil der Oper weisen auf ein venezianisches Vorbild hin, das vielleicht Boniventi's *Almira* abgegeben haben könnte. Die Bearbeitung für die deutsche Bühne mit ihrem bunten Strauß italienischer Arien und französischer *Entrées* aber stammte aus Hamburg. Jener *Almira*-Text[3]), den Händel 1705 für Hamburg in Musik gesetzt und hierauf auch Keiser aufgenommen hatte, bildete für die Durlacher Oper die Vorlage, wobei einige Szenen umgestellt, verkürzt und erweitert wurden, und bot dem Komponisten,

1) T. Wiel, a. a. O., S. 17. »Ein der Nachwelt ganz unbekannt gebliebener Meister« ist, wie Trenkle, Die Markgräflich Badischen Hoftheater im achtzehnten Jahrhundert, a. a. O., 7. Fortsetzung, meint, demnach Boniventi nicht.

2) T. Wiel, a. a. O., S. 17.

3) Ein gedr. Textbuch in der Stadtbibliothek Hamburg.

als den das Textbuch den »Hoff-Musico« Johann Käfer, einen Sohn des Hofkapellmeisters, bezeichnet, ein recht brauchbares Textbuch.

23. »Diomedes«.

Der König Diomedes von Oetolien ist zu seiner Schwester Iphise in Liebe entbrannt, die von dieser erwidert wird. Beide wagen jedoch einander ihre Gefühle und Empfindungen nicht zu verraten. Die Werbungen des Königs Danaus von Apulien weist Iphise ab. Auf Anstiften und mit Hilfe der Venus überzieht dieser Oetolien mit Krieg, wird jedoch von Diomedes geschlagen. Schließlich erklärt Minerva, daß Iphise nicht die Schwester des Diomedes sei und für diese fälschlicher Weise gehalten wurde, und vereinigt die beiden Liebenden.

Diese *Opera* war wiederum von Johann Gottlob Dietrich aus der »Frantzösischen *de l'Académie Royale de Musique* in die reine teutsche Poësie« übersetzt. Die Ausführung der Handlung läßt die Herkunft des Stückes von der französischen Oper erkennen. Wir stoßen da in dem fünfaktigen Stücke auf eine Reihe ausgeführter Chor- und Tanzszenen. In der 5. Szene des 1. Akts sind es die Griechen, in der 3. Szene des 2. Akts die Schiffsleute, in der 6. Szene des 3. Akts die Schäfer, die mit Gesang und Tanz Feste feiern. Der 2. Akt bringt eine Sturmszene (5):

»Das Theatrum verfinstert sich. Man höret donnern, und siehet blitzen, und es erhebet sich ein Sturm, welcher die Schiffe auff die Seite wirfft und zerbricht.«

Die Götterwelt, die bereits im Prolog auftritt, spielt eine entscheidende Rolle und beeinflußt wesentlich die Handlung. In der 5. Szene des 4. Akts ruft Venus die Bellona zu Hilfe, welche »durch die Lufft kömmt begleitet mit vielen streitbaren Männern«; »Zwietracht, Grausamkeit und Raserey ermuntern die Krieger durch danzen«.

Wie das Textbuch von »Cleopatra und Antonio« führt auch dieses keine strophischen Lieder und Rundstrophen an.

Die französische Vorlage, der sich Dietrich anschloß, dürfte Bertin's *Diomède* gewesen sein, der im Jahre 1710 in Paris aufgeführt wurde[1]). Die Musik des Durlacher Stückes stammte wiederum von Casimir Schweizelsperg.

24. »Die erste Königin derer Amazonen Marthesia«.

Auch dieses Librettò übersetzte Johann Gottlob Dietrich »auss der Frantzösischen *de l'Académie Royale de Musique* in die reine teutsche Poësie«. Die Oper, welche in 5 Akten die unüberwindliche Liebe der Amazonenkönigin Marthesia zu dem Massagetenkönig Argapisus, dessen tödliche Verwundung durch Marthesias Nebenbuhlerin Talestris und Marthesias Selbstmord behandelt, bot eines jener Amazonenstücke, die auf dem Repertoire der deutschen Bühnen jener Zeit wiederholt anzutreffen waren, und gab durch seine zahlreichen Chor- und Tanzszenen (I, 4; II, 1, 3, 5; III, 2, 7; IV, 4, 6; V, 2, 6) zur Verwendung eines großen Apparates Veranlassung. Das Textbuch zählt die »Verwandlungen und Maschinen« auf, die zur Aufführung benötigt wurden, und verlangte für die Solistenpartien, für Chor und Ballett ein Personal von nicht weniger als 136 Personen. Schon der

1) Die Pariser Partitur des Werkes war dem Verfasser nicht zugänglich.

Prolog ist nichts anderes als eine große Festszene, und in einzelnen Akten bilden die Massenszenen, wie beispielsweise die große Priesterszene im Sonnentempel (I, 4), Hauptsache und Höhepunkt. Als Vorlage benützte Dietrich dieses Mal André Destouches' *Marthésie*[1]), die im Jahre 1700 in Paris gespielt worden war und für die Durlacher Bühne einige kleine Veränderungen, wie die Ausschaltung einzelner unwesentlicher Szenen und die Verbreiterung des Schlusses durch das Auftreten des Mars, erfuhr.

Der größte Teil der Arien besteht aus Da Capo-Stücken, Talestris Arioso der 5. Szene des 3. Akts aus zwei gleichlautenden Vierzeilern, die einen rezitativischen Mittelsatz umschließen.

Dem Komponisten der Oper, Johann Philipp Käfer, bot das Textbuch dankbare Aufgaben.

25. »Der Triumph der Liebe«.

Das einaktige Ballett besteht aus Tanzszenen, welche durch Arien, Da Capo-Stücke, Strophenlieder, Rundstrophen und Chöre eine Unterbrechung erfahren. Das Tanzspiel bildet einen Dithyrambus auf die Liebe und ihre Herrlichkeiten. Die einzelnen Götter und Göttinnen mit ihren Gefolgschaften, die einzelnen Völker und Stände, sie alle singen und tanzen zu Ehren des Gottes Amor, der am Schlusse »auff einem erhabenen Throne erscheinet« und von allen verherrlicht wird. Zur Aufführung des Stückes waren nach der Angabe des Textbuches 140 Personen nötig. Außer den einzelnen Vertretern der Götterwelt wie Venus, Mars, Diana, Neptun und anderen traten Grazien, Satyren, Faunen, Najaden, Plaisirs, Amours, Tritonen, Winde, Nymphen, athenische Jungfrauen, Türken, Indianer, Schäfer, Helden, Etolier, Musen, Zephiren und deren Gefolgschaften auf den Plan. 22 Entréen gaben Gelegenheit zur Entfaltung farbenprächtiger Bühnenbilder, die zu einander in losem Zusammenhang standen und keine geschlossene Handlung ergaben.

Die Poesie des Stückes rührte wieder von Johann Gottlob Dietrich her und war offenbar nach dem Vorbilde der französischen *opéra ballet* entstanden, wofür Campra's *Festes Vénitiennes* ein charakteristisches Beispiel boten. Als Komponisten verzeichnet das Textbuch Blinzig, der, wie wir gesehen haben, in den Akten des Jahres 1717 nicht mehr anzutreffen ist und demnach die Ballettmusik schon vor oder anfangs 1716 komponiert haben dürfte.

26. »Ademarus«.

Das *Avertissement* des Textbuches läßt sich über die Entstehung des Librettos und der Musik der Oper in folgender Weise aus:

»Gegenwärtige Piece, welche auff dem Leipziger-Theatro 1713 in der Oster-Messe das erstemal aufgeführet ist, hat bey deß Regierenden Herrn Marggrafens zu Baden-Durlach Hochfürstl. Durchl. wegen unterschiedener Artigkeiten ein solches Belieben gefunden, daß Selbte auch auf Dero Fürstl. Schau-Platz zu Carols-Ruh sie aufführen zu lassen beliebet haben, dahero sie von Dero Eleemosinario und Bibliothecario, Herrn M. Johann Baptist Matth. Trost, bey erübrigten neben-Stunden[2]) von neuem musikalisch componiret worden.«

Ein Stück der Leipziger Bühne wurde demnach wieder für das Durlacher Theater vorgenommen und von einem der einheimischen Musiker komponiert.

1) Eine gedr. Partitur auf der Universitätsbibl. Rostock.
2) Trost scheint demnach, wie dies damals häufig der Fall war, zugleich mit dem Dienste in der Hofmusik noch eine Stelle mitversehen zu haben.

Der Stoff des Stückes deckt sich mit jenem der *Amage*-Oper Pollarolo's, die im Jahre 1694 in Venedig zur Aufführung gebracht wurde[1]). Fünf Jahre später erschien eine *Amage, regina de' Sarmati* auf der Bayreuther Opernbühne[2]). Im Jahre 1713 folgte das Leipziger Theater[3]) und ihm nun die Durlacher Bühne. Die stilistisch echt venezianische Oper mit ihren Überraschungen, Verwicklungen und Verkleidungen scheint sich damals einer besonderen Beliebtheit erfreut zu haben. In Durlach wurden einige Entréen eingeschoben, die Gesänge in der auf der damaligen deutschen Opernbühne üblichen Art stilisiert. Die Gesänge des Dieners Niso schlagen verschiedentlich den Hamburger Ton an, wie sich aus folgender Arie der 7. Szene des 3. Akts ersehen läßt:

| | |
|---|---|
| »Herr Niso läßt das Ding wohl bleiben, | Er mag zwar gerne mit euch tändeln, |
| Und ist kein solcher Narre nicht. | Und fühlen, wo ihr kützlich seyd, |
| Ihr Mägdgens könt es sicher gläuben, | Doch dieses merckt euch allezeit, |
| Er ist gescheider abgericht. | Er zahlt nicht gern bey solchen Händeln.« |

Fast durchweg sind die Arien als Da Capo-Stücke bezeichnet.

27. »Ixion«.

Die dreiaktige Opera hat die Sage des Lapitherkönigs Ixion zum Gegenstand, in die auch Jupiter und Juno eingreifen. Die Handlung erfuhr eine Erweiterung durch Einführung der Gestalten des Orenes, der die Liebe von Ixions Gattin Dia zu gewinnen sucht, der Eumenia, die vergeblich um die Liebe des Orenes wirbt, des Schäfers Monas, der die Einsamkeit besingt, und des Bedienten Silenus, der sich mit frivolen Liedern einstellt. Das Stück läßt in seinen Überraschungen und Verkleidungen, seinen Priester- und Ballettszenen, seinen volkstümlichen Gesängen und frivolen, zotigen Couplets die verschiedenen Einflüsse ersehen, welche die fremde und deutsche Opernproduktion auf die Entstehung des Librettos ausgeübt haben.

In den Arien des Stückes kommen die uns aus den früheren Opern bekannten Formen zum Vorschein. Silenus' Canzone in der 11. Szene des 1. Aktes ist aus vier gleichgebauten Vierzeilern gebildet, die wohl zur strophischen Komposition Anlaß gaben.

Im Jahre 1699 treffen wir eine Ixion-Oper auf dem Leipziger Theater[4]). Im Jahre 1703 war auf der Braunschweiger Hofbühne eine Ixion-Oper zur Aufführung gelangt, die von Gottlieb Fiedler verfaßt und von Georg Caspar Schürmann in Musik gesetzt war[5]). Mit dem Braunschweiger Textbuch hat die Durlacher Oper lediglich einzelne Züge in der Charakterisierung des Titelhelden gemeinsam. Die Komposition war wiederum dem Kapellmeister Johann Philipp Käfer anvertraut.

28. »Lucius Papirius«.

Diese dreiaktige Opera versetzt uns nach Rom in die Zeit der Samniterkriege. Der Diktator Lucius Papirius verurteilt den siegreichen Feldherrn

1) Fétis, a. a. O., Bd. 7, S. 89.
2) L. Schiedermair, a. a. O., S. 19ff.
3) Marpurg, a. a. O., Bd. V. S. 322.
4) Marpurg, a. a. O., Bd. IV, S. 424.
5) Chrysander, Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper in den Jahrbüchern für Musikalische Wissenschaft, Bd. 1, S. 257. — Ein gedr. Textbuch in der herzogl. Bibl. Wolfenbüttel.

Quintus Fabius zum Tode; dieser hatte entgegen dem Befehl des Diktators, ohne erst die Götter zu befragen, die Schlacht gewagt und dadurch seine Gehorsamspflicht verletzt. Auf Bitten von Quintus Fabius' Braut Emilia, der Tochter des Diktators, und durch das Eingreifen des Senats und des Volkes wird jedoch Quintus Fabius befreit. Mit dieser Haupthandlung ist die Liebesgeschichte des Claudius Papirius, des Sohnes des Diktators, und der Sabina, der Schwester des Quintus Fabius, verknüpft. Um den über seinen Sohn gefällten Urteilsspruch zu rächen, beabsichtigt Marcus Fabius den Sohn des Diktators zu töten; durch das Mittel der Verkleidung rettet jedoch Sabina den Geliebten. Schließlich werden die Liebespaare vereint, Lucius Papirius legt sein Amt nieder.

J. G. Dietrich, der wiederum der Bearbeiter des Textes war, erklärt auf dem Titelblatte des Librettos, daß er das Stück »aus dem Italiänischen mit Beibehaltung derer Italiänischen Arien in die teutsche Poësie übersetzt« habe. Dem Stile nach gehört das Stück zur venezianischen Oper und dürfte mit Antonio Salvi's *Lucio Papirio*, der mit der Musik L. Ant. Predieri's im Karneval 1715 in Venedig in Szene ging[1]), identisch sein. Einen Komponisten nennt das Durlacher Textbuch nicht. Dieser Umstand, wie die Tatsache, daß bei den Arien der Originaltext beibehalten wurde, läßt die Vermutung aufkommen, daß in Durlach die Musik Predieri's oder wenigstens die ariosen Teile derselben übernommen wurden.

29. »Bellerophon, erster Teil oder die verfolgte Unschuld«.

30. »Bellerophon, II. Teil oder die gekrönte Beständigkeit«.

Auch hier haben wir wiederum einen Stoff vor uns, der auf zwei Stücke ausgedehnt ist. Im ersten Teile treffen wir den Kronprinzen Hypponomus, der den korinthischen König Bellerum getötet hatte, unter dem Namen Bellerophon als Flüchtling am Hofe des Königs Proetus von Argos. Dessen Gemahlin Sthenoboea entbrennt in leidenschaftlicher Liebe zu dem Fremdling, der es jedoch abweist, des Königs Güte mit Treulosigkeit zu vergelten, und das Herz der Prinzessin Anticlia, der Schwester Sthenoboeas, gewinnt. Als die Königin sich verschmäht sieht, verdächtigt sie Bellerophon bei ihrem Gatten und verlangt den Tod des Frevlers; Proetus vermag jedoch nicht über den das Todesurteil auszusprechen, der ihm vor einem Untier das Leben gerettet hatte, sondern schickt ihn in die Verbannung zu dem König Jobates von Lycien, dessen Land unter einer »Chimaera« zu leiden hat. Im zweiten Teile erscheint Bellerophon am lycischen Hofe. Sthenoboea ist inzwischen Witwe geworden und von frohen Hoffnungen erfüllt, nun Bellerophons Liebe zu erringen; Megapenthes hat den Thron seines Vaters bestiegen. Jobates schickt Bellerophon gegen die Feinde, siegreich kehrt dieser zurück. Auch im Kampfe mit der »Chimaera« bleibt er Sieger. Da kann Jobates nicht widerstehen, er vereinigt Bellerophon mit seiner Tochter Anticlia, die er zuerst dem König Megapenthes zugedacht hatte. Megapenthes reicht Bellerophons Schwester Silernia, die ihm in männlicher Verkleidung nachgeeilt war und sich schließlich zu erkennen gegeben hatte, die Hand zum Lebensbunde. Ein Abgesandter aus Ephyra tritt auf, der auf der Suche

1) T. Wiel, a. a. O., S. 39/40. Ein Textbuch der Oper Predieri's war dem Verfasser nicht zugänglich.

nach dem Konprinzen des Reiches und nach der Prinzessin Silernia ist. Bellerophon wird als Hypponomus erkannt und gefeiert.

Der erste Teil des »Bellerophon« spielt sich in drei Akten ab und enthält jene verschiedenartigen Stilelemente, die wir in Hamburger Opern jener Zeit vereinigt finden. Der häufige Dekorationswechsel, das kreuzweise Lieben und Betrügen, wozu hier noch der lycische Fürst Athamus und die argivische Prinzessin Ada beitragen, die Verwendung von Chor und Ballett (I, 1, II, 9, III, 1), die Einfügung für die Entwicklung der Handlung bedeutungsvoller, allegorischer Szenen (II, 9, III, 7, 11), die bedenklichen Gesänge der lustigen Figuren des Diener Wigos und der Dienerin Dorinde, von denen nicht immer wie in der folgenden Szene (III, 2) die Grenzen eingehalten werden:

»Diß ist wohl ein artig Ding,
Mein Herr gibt andern,
Was er empfieng:
Wenn ich die Wahrheit sagen soll,
So ließ ich wohl nicht ohne Zoll
Ein solches liebes Mädgen wandern.
Es flecken ja die Küsse nicht,
Denn sonsten hätte manches schon
Ein Flecken-volles Angesicht;
Was hat er nun davon?
Er mag sich mit dem Schatten
Anstatt deß Cörpers gatten.

Aria.

Man muß nicht: Ists erlaubet? fragen,
Wenn man die Schönen küssen will:
Wer fragt, dem wird offt abgeschlagen;
Wünscht einer, etwas zu erjagen,
So rath ich ihm, er schweige still.«

die volkstümliche Stilisierung, die auch den Gesängen der Hauptpersonen, wie beispielsweise der Arie Anticlias (II, 7), zu teil wird:

»Männer sind, als wie der Mond,
Nur deß Wechsels stäts gewohnt;
Drum so bleibt es wohl dabey
Daß auf Tyger-Farben bauen,
Und der Männer Worten trauen
Unsers Unglücks Anfang sey.«

all das tut die Einflüsse dar, welchen dieses Opernlibretto unterworfen war.

Ein ähnliches Bild wie der erste Teil des »Bellerophon« gibt in stilistischer Hinsicht auch der zweite Teil. Das Verkleidungsmotiv spielt das ganze Stück hindurch, sobald Silernia die Bühne betritt, eine wichtige Rolle, im 4. Akte (7) antwortet das »Echo« den Sehnsuchtsäußerungen Anticlias, der häufige Szeneriewechsel hält an, das gegenseitige Lieben und Betrügen wird fortgesetzt, das Ballett kommt wiederum zur Geltung, eine allegorische Szene ist in den 3. Akt (2) eingefügt, in dem Minerva Bellerophon vor dem Kampfe mit dem Ungeheuer Schild, Lanze und den geflügelten Pegasus überbringt. Volkstümlich gehaltene Arien finden sich wiederum, Dorinde und Wigos treiben ebenfalls wieder ihr Unwesen. Von Dorindes Gesängen sei die Aria (I, 6) mitgeteilt, mit der sie die Anticlia zu trösten sucht:

»Weg mit dieser alten Mode,
Da man mit dem Liebsten stirbt:
Pflegt man sich gleich lieb zu haben,
Muß man sich drum nicht begraben,
Wann der Bräutigam verdirbt;
Liebe, die den Ruhm erwirbt,
Blüht im Leben, nicht im Tode.«

Dagegen unterscheidet sich dieser Teil von dem ersten dadurch, daß die Handlung etwas in die Breite gezogen und an die Stelle der Dreiteilung die Fünfteilung des Stückes getreten ist.

Auch in diesen beiden Stücken begegnen wir den uns bereits bekannten Arienformen, ebenso wiederholt Arien mit eingeschlossenen Rezitativen.

Mit Graupner's *Bellerophon*, der in Hamburg im Jahre 1708 gespielt wurde[1]), teilt der zweite Teil der Durlacher Oper die Hauptzüge der Handlung, unterscheidet sich von ihm jedoch in der Szenenfolge, der Sprache und der Verwendung einzelner Personen. Einzelne Szenen erinnern auch an Lulli's *Bellérophon*. Verschieden von den Durlacher Stücken ist Keiser's *Jobates und Bellerophon* aus dem Jahre 1717[2]).

31. »Die großmühtige Tomyris«.

Das »Sing-Spiel«, das in drei Akten die Liebe der messagetischen Königin Tomyris zu dem schließlich als ihr Sohn erkannten Feldherrn Tigranes behandelt, wurde nach den Worten des »Vor-Berichts« »im selben Charakter auf dem Venetianisch- und Hamburgischen Schau-Platz, nun aber auch in der Gestalt auf dem Carolsruhischen« zur Aufführung gebracht. Das Durlacher Stück erweist sich in der Gestaltung der auf die venezianische Oper zurückgehenden Handlung und in der Ausführung der Szenen mit ihren allegorischen Episoden, italienischen Arien, Tänzen und realistischen Zügen als eine echte Hamburger Oper, der diesmal jedoch die lustige Person mit ihren zotigen Liedern fehlte. Das Stück stimmt mit Hoes Hamburger Libretto aus dem Jahre 1717 überein[3]). Mit diesem Hamburger Texte dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach auch die Musik Reinhard Keiser's nach Durlach gelangt sein.

32. »Die gecrönte Tugend (*La virtu coronata*)«.

In dieser dreiaktigen »italiänischen Opera« werden durch die Heldentaten des »Bauers« Giustino das griechische Reich, die Kaiserin Arianna und deren Gemahl Anastasio vor den Eroberungsgelüsten des bitinischen Königs Vitaliano und des treulosen Generals Amantio bewahrt. Giustino wird schließlich als Fürst erkannt und mit Eufemia, des Kaisers Schwester, vermählt. Die Liebesgeschichte des als Flavia verkleideten Andronicus »mit der Eufemia und andere, so in diesem Sing-Spiel vorkommen, seynd«, wie das Textbuch in deutscher Übersetzung mitteilt, »zu mehrerer Exornation deß Theatri ausgesonnen, und muß man auch dasjenige, was von denen Göttern, dem unvermeydlichen Schicksal und andern dergleichen Sachen darinnen geredet wird, als einen Zusatz von poëtischen Fällen ansehen«. Die venezianische

1) Ein gedr. Textbuch in der Stadtbibl. Hamburg.
2) Ein gedr. Textbuch ebenda.
3) Ein gedr. Textbuch ebenda.

Quelle ist auch hier erkennbar. Mit der gleichnamigen Oper Keiser's[1]) hat das Stück nichts zu tun. Der italienische Originaltext blieb hier bestehen, dem nun nicht eine deutsche Bearbeitung für die deutsche Bühne, sondern nur eine Prosaübersetzung beigegeben wurde. Aus diesem Grunde dürfte mit dem italienischen Original auch dessen Musik am Durlacher Hofe Verwendung gefunden haben.

Daß man sich von dem früher gepflegten Opernstil in dieser Oper nicht ganz trennen wollte, tut der Umstand dar, daß in die einzelnen Akte rein deutsche Interludien aufgenommen wurden, welche den Diener Birillo und die Aufwärterin Alga auf die Bühne bringen. Die Szenen, welche diesen Figuren übertragen sind, stammten nun nicht von einem der einheimischen Durlacher Librettisten, sondern aus der *Arsaces*-Oper, welche in Bayreuth im Jahre 1716 gespielt worden war[2]).

33. »Die Beständigkeit der Treue (*La costanza della fede*)«.

Die Handlung dieser »italiänischen Opera« geht in der »königlichen, an dem Fluß Kiang gelegenen Residenz Kangu« vor sich, wo die schöne Sklavin Eritrea von dem König Caminco, dem »mohrischen Prinzen« Gelasio und dem General Alindo umworben wird. Als Caminco seine Braut Artenia verstoßen und die Sklavin zur Königin erheben will, und Alindo wegen Hochverrats den Tod erleiden soll, werden Eritrea und Alindo als Geschwister Camincos erkannt. »Zu mehrerer Exornation der Opera« «seynd die Liebes-Geschichte des Confeio und deß Eluido mit Adelia, deß Gelasio mit Eritrea, der Adelia mit Lutezio, und die Interludia zwischen Titiba und Batacco hier mit eingeführet worden«. Auch diese Oper dürfte in Durlach im Originaltext aufgeführt worden sein, dem dann zum besseren Verständnis der Zuschauer eine deutsche Prosaübersetzung beigedruckt wurde. Daß auch dieses Stück wiederum unter dem Einfluß der Venezianer Oper entstanden ist, beweist die Gestaltung und Ausführung der Handlung, sowie die Charakteristik der Personen. Dagegen sehen wir die Handlung in 5 Akten sich abspielen und vereinzelt (I, 1, IV, 4) das Ballett dazwischentreten. Wie in die »gecrönte Tugend« sind dann auch in diese Oper Intermezzi in den 1., 3. und 5. Akt eingeschoben, die jenen derben, unflätigen Ton anschlagen, dem wir in jener Zeit auch auf der Bayreuther Bühne begegnen.

34. »Telemach (*Télémaque*)«.

Die Vorgänge dieser fünfaktigen Opera sind die bekannten. Telemach wird auf die Insel Ogygia verschlagen, hier von Calypso vom Opfertode errettet, und entbrennt in Liebe zu Eucharis. Als Calypso jedoch wahrnimmt, daß Telemach nicht sie, sondern Eucharis liebt, sucht sie das Liebespaar zu verderben und läßt die Schiffe der Griechen durch ihre »Geister« in Brand stecken. Die Göttin Minerva kommt den Bedrängten zu Hilfe und führt Telemach und Eucharis (= Antiope) durch die Lüfte in die Heimat. Calypso bleibt in Verzweiflung zurück.

Die Vorlage bildete hier die gleichnamige Oper A. Destouches'[3]),

1) Ein gedr. Textbuch in der Stadtbibl. Hamburg. Die Angabe Trenkle's, a. a. O., 7. Fortsetzung, ist demnach unrichtig.

2) L. Schiedermair, a. a. O., S. 53f.

3) Eine gedr. Partitur (*»Télémaque et Calypso, tragédie en musique«*) in der großherzogl. Bibl. Darmstadt.

welche in Paris im Jahre 1714 zum ersten Male in Szene gegangen war. Der Oper wurde nun nicht eine deutsche Bearbeitung durch einen einheimischen Librettisten zu teil, vielmehr wurde für die Aufführung das französische Originalwerk selbst gewählt und diesem eine deutsche Prosaübertragung beigegeben. Mit dem französischen Originaltext dürfte am Durlacher Hofe auch die Musik des französischen Meisters erklungen sein. Die farbenreichen Bühnenbilder boten dem einheimischen Dekorationskünstler dankbare Aufgaben; die großen Chor- und Ballettszenen dürften das gesamte Theaterpersonal des Hofes wieder in Tätigkeit gesetzt haben.

35. »Balacin oder die erste Abtheilung der asiatischen Banise«.

36. »Chaumigrem oder die andere Abtheilung der asiatischen Banise«.

37. »Banise oder die dritte Abteilung dieser asiatischen Prinzessin«.

Wurde auf den damaligen deutschen Operntheatern ein Opernstoff nicht selten auf zwei Stücke ausgedehnt, so kam die Durlacher Bühne diesmal mit einer Trilogie. Die Prinzessin Banise von Pegu steht hier im Mittelpunkt der Handlung. In der »ersten Abtheilung« bemüht sich der Prinz Balacin von Ava den Aufenthalt der Prinzessin, deren Bild er im Traume gesehen hatte, auszuforschen. Balacin findet Banise und erhält sie von dem Kaiser Xemindo, den er aus Lebensgefahr errettet hatte, zur Braut. In der »anderen Abtheilung« sehen wir den Tyrannen Chaumigrem in die eroberte Stadt Pegu einziehen. Xemindo wird getötet, Banise nur durch eine List des kaiserlichen Oberhauptmanns dem Tode entrissen. Chaumigrem sucht nun die Liebe der Prinzessin zu gewinnen; diese vermag jedoch durch eine List mit dem bei getreuen Anhängern verborgenen Balacin zu entfliehen. Banise wird auf der Flucht ergriffen und dem Tyrannen zurückgebracht. Damit beginnt die »dritte Abtheilung«. Im Tempel sucht der Hohepriester Rolim die Gefangene zu vergewaltigen, wird jedoch von Banise erstochen. Durch den Opfertod soll diese nun den Mord des Priesters und den Haß gegen den Tyrannen büßen; ein Talipou, hinter dem der verkleidete Balacin steckt, soll die Tat ausführen. Da gibt sich Balacin zu erkennen, ermordet den Tyrannen, die Soldaten dringen ein, Balacin und Banise besteigen den Thron.

Nach dem *Avertissement* des Textbuches hatte die »asiatische Banise nicht nur in ungebundener Rede bey der galanten Welt sich sehr bekant und berühmt gemacht, sondern auch ohnlängst in gebundenen Redens-Arthen auf dem Leiptziger Theatro« Erfolge erzielt und war »um deßwillen auf hiesigen Durlachischen Theatro auffzuführen beliebet worden«. Im Jahre 1712 waren in Leipzig die drei Abteilungen der »asiatischen Banise« in Szene gegangen [1]), deren offenkundige Quelle Heinrich Anshelm von Zigler's bis in die Jugendzeit Goethe's allbekannter Roman »Asiatische Banise, oder: blutiges doch muthiges Pegu« gebildet hatte [2]). In den drei zusammenhängenden Opern,

1) Marpurg, a. a. O., Bd. V, S. 321.

2) Ein Exemplar vom Jahre 1738 auf der kgl. Universitätsbibl. Marburg. Die Verse auf dem »zeddul« (S. 146): »Zeuch hin betrübter Printz, dir wincket Pegu zu« usw. sind sogar wörtlich in die »erste Abtheilung« der Oper übergegangen.

von denen jede »Abtheilung« aus drei Akten besteht, kommen jene verschiedenartigen fremden und einheimischen Stilelemente und Formen zum Vorschein, die wir in musikdramatischen Stücken jener Zeit in Hamburg und anderwärts, auch auf der Durlacher Bühne, wiederholt antreffen. Häufig wechselt innerhalb der einzelnen Akte die Szenerie, verliebte Männer und Frauen werden mit den Hauptpersonen in Verbindung gebracht, um eine intrigenreiche Handlung ins Werk zu setzen, das Verkleidungsmotiv kommt für die Entwicklung der Handlungen wiederholt zu entscheidender Bedeutung, die Echoszene stellt sich ein. Daneben finden sich zahlreiche Entrées und große Tempelszenen, auch vereinzelt Chöre. In volkstümlichen Gesängen sprechen sich verschiedentlich die Hauptpersonen und Nebenpersonen, dann vor allem die lustigen Figuren der Stücke aus. Teilweise ist dabei der Ton glücklich getroffen, wie die Aria des sich ins Bett legenden Scandor in der »anderen Abtheilung« (III, 2) dartut:

»Schlaf, Scandor, schlaf,
Schlaf auf diesem Bett-Gestelle
Heute noch als Junggeselle,
Bricht der Morgen wieder an,
Bist du schon ein Ehe-Mann,
Schlaf, Scandor, schlaf.«

Vielfach schlägt aber bei den lustigen Personen, dem Diener Scandor, der Bedienten Esvara, der Oberschatzmeistersgattin Hassana und deren Tochter Lorangi der heitere, humorvolle Ton ins Zotige, Unflätige um, wobei dann, wie in der Hochzeitsnacht Scandors und Lorangis (2. Abt., III, 1—4, 6, 7) Szenen entstehen, die das Stück mit einem Schlage in die niedrigste Sphäre versetzen. Zu realistischer Darstellung auf der Szene läßt sich der Librettist nicht ungern herbei, wie die folgenden Beispiele ergeben: Ein Panther verfolgt Banise, »der sie auch zu der Erden reißt« (1. Abt., II, 1); der König Xemindo wird auf der Bühne getötet (2. Abt., I, 3); der Oberpriester Rolim »überfällt Banise«, die seine leidenschaftlichen Liebesanträge abgewiesen hatte, »sie aber ersticht ihn mit dem Messer« (3. Abt., II, 5); »Chaumigrem springt vom Throne und will Balacin den Strick aus der Hand reissen, wird aber von Balacin überwältiget und ermordet« (3. Abt., III, 10). Der blutdürstende Tyrann Chaumigrem erinnert in der Charakteristik an Störtebecker, Mahomed und Genossen der Hamburger Bühne.

Als Komponisten der Opern nennt das Textbuch den Hofmusiker Johann Küfer »den jüngeren«, den Komponisten von »Almire und Fernando«.

Den hier behandelten Texten[1]) sind noch jene beizuzählen, die verloren gegangen zu sein scheinen. Von ihnen gehören vermutungsweise Texte wie »Nigaudin«, »Europe galante« zu den von der französischen Oper abhängigen Stücken, dagegen Texte wie z. B. »Harlekins Kindbetterinn-Schmaus«, »Lustiger Trinkbrüder falsche Freundschaft«, »Die Kunst zu schmarotzen«, »Fröhlicher Brüder Sauflust« zur deutschen Produktion jener Zeit.

1) Das Libretto der Oper *Lucretia* soll im nächsten Abschnitt im Zusammenhang mit der Musik gewürdigt werden und ist aus diesem Grunde hier weggeblieben.

### c) Schweizelsperg's Lucretia-Partitur.

Es war eine stattliche Anzahl deutscher Opern, die von den Durlacher Hauskomponisten auf die Bühne gebracht wurden. Von Blinzig, Trost, Schweizelsperg und den beiden Käfer konnten wir eine Reihe von Durlacher Opern feststellen; sicherlich wurde aber auch noch diese oder jene der anderen Opern, deren Libretti die Namen der Komponisten verschweigen, von ihnen in Musik gesetzt. Und auch einer der Führer der damaligen deutschen Oper, Keiser, kam hier zu Worte zu einer Zeit, als er anderwärts bereits verschlossene Türen fand.

Die Partituren der einheimischen Opernproduktion jener Zeit sind, wie so viele Notenschätze der frühdeutschen Oper des 18. Jahrh., bedauerlicherweise untergegangen [1]). Blinzig, Trost und Johann Käfer bleiben uns daher als Opernkomponisten völlig unbekannt, von Joh. Phil. Käfer können die erhaltenen Kantatenstücke [2]) keinen tieferen Einblick in die Opernkomposition dieses Musikers verschaffen. Molter trat am Durlacher Hofe nur als Kantaten- und vor allem als Instrumentalkomponist auf, ebenso Bodinus. Lediglich von Schweizelsperg sind Partitur und Stimmen seiner *Lucretia* auf uns gekommen.

Das wertvolle Manuskript dieser Oper ist in meinem Besitz und scheint Autograph zu sein. Es besteht aus 5 Bänden (30 cm lang, 23 cm breit, von denen der eine, von besonderem Umfange, die Gesangspartien und den Continuo umfaßt, während die anderen die Stimmen für *Violino I*, *Violino II*, *Violetta* und *Basson* enthalten. Die vorkommenden Soli der Blasinstrumente sind in die Stimme der *Violino I* eingetragen. Das Manuskript ist ungemein deutlich ausgeführt und scheint von *einer* Hand geschrieben. Verschiedentlich finden sich kleine Schreibversehen, die namentlich da, wo sie sich auf die Pausen beziehen, die Herstellung einer Partitur öfters erschweren. Die einzelnen Bände sind in Pappe gebunden, sehr gut erhalten, mit Schildern versehen und mit den Buchstaben »L. v. S.« signiert, die vielleicht von einem früheren Besitzer der Handschrift herrühren.

Von Casimir (Caspar) Schweizelsperg wissen wir aus Walther [4]) und Gerber [5]), daß er in den ersten Dezennien des 18. Jahrh. einige Ouvertüren und eine Oper *Lucretia* geschrieben hat. Diese dürftigen Notizen lassen sich nun um einige wichtige Angaben vermehren, die zwar noch kein vollständiges Bild, aber doch immerhin einen Lebensumriß dieser Per-

1) Dies schließt nicht aus, daß vielleicht doch noch die eine oder andere Partitur zum Vorschein kommt.

2) s. Eitner's Quellenlexikon, Bd. V.

3) Der Vorname wechselt in den Akten zwischen Casimir und Caspar. Schweizelsperg selbst unterschreibt sich »Casimirus Schweizelsperg«.

4) Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek, 1732, S. 560.

5) Neues histor.-biogr. Lexikon der Tonk., 1812—14.

sönlichkeit ergeben. Als Schweizelsperg's Geburtsort läßt sich die Stadt Rosenheim in Bayern nachweisen[1]). Von da ab bis zu seinem Aufenthalte in Stuttgart klafft eine empfindliche Lücke. Wie Schweizelsperg Musiker wurde, durch welche Schule er gegangen ist, läßt sich demnach nicht sagen. Dagegen ist sein Stuttgarter Aufenthalt festzustellen. Am 2. November 1706 ging da der »fürstliche Hofmusikus Kaspar Schweizelsperger mit Anna Barbara Lederin« die Ehe ein[2]). Wann er nach Stuttgart gekommen war und wann er den Hof wieder verließ, ist schon wieder unbestimmt. Lange scheint er aber nach seiner Verheiratung nicht mehr am Württemberger Hofe geweilt zu haben. Denn bereits im Jahre 1708 treffen wir ihn am Ansbacher Hofe, wo er am 3. Juli angestellt wurde[3]). Mit dem Jahre 1714 beginnt dann, wie wir gesehen haben, seine Tätigkeit in Durlach, wo seine Opern *Artemisia und Cleomedes*, *Die unglückselige Liebe zwischen der egyptischen Königin Cleopatra und dem römischen Trium-Vir Antonio*, *Diomedes* sowie die *Lucretia* zur Aufführung gelangten. Im Jahre 1717 schied er von Durlach. Von hier scheint er seinen Kurs nach Coburg genommen zu haben[4]). Im Februar 1719 tauchte er mit einer Truppe in Nürnberg auf, wo der Rat der Stadt durch den »Ruf, der dem Operisten von Coburg vorausging«, sich veranlaßt gesehen hatte, das Opernhaus für Schweizelsperg's Vorstellungen instand zu setzen[5]). Hier führte er von März bis Juni Opern auf, die wie *Dorindo*, *Margaretha* und *Lucretia* bereits in Durlach gespielt worden waren[6]). Vorausgesetzt, daß er in Nürnberg nur eigene Opern aufgeführt hätte, wäre damit der uns unbekannte Komponist der beiden Durlacher Opern *Dorindo* und *Margaretha* eruiert. Von da ab verlieren wir Schweizelsperg's Spur. Vielleicht wanderte er nun wieder an eine andere Pflegestätte der deutschen Oper.

Das Textbuch[7]), das der *Lucretia*-Partitur zu Grunde gelegt war, behandelt in drei Akten die bekannten Vorgänge der Entehrung Lucretias

---

1) Dies deuten die Karlsruher Akten an. Nach den Matrikelbüchern der katholischen Pfarrei Rosenheim wurde dort am 3. Dezember 1668 ein Caspar Schweizersperger als viertes Kind des Georg Schweizersperg und dessen Gattin Ursula (Lechnerin) geboren. Die Schreibweise Schweizelsperg und Schweizersperg wechselt in den Matrikeln, bezieht sich aber auf eine Familie. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist dieser Caspar Schweizersperger unser (Caspar) Casimir Schweizelsperg. Freilich erwartet man nach den weiteren Lebensumständen dieses Musikers ein späteres Geburtsjahr.

2) Stuttgarter Kirchenregister (gedr.), K. Geh. Haus- und Staatsarchiv in Stuttgart.

3) K. Kreisarchiv Nürnberg S. X. K. 172/1, Nr. 444.

4) Weder im Herz. Haus- und Staatsarchiv noch im Stadtkirchneramte zu Coburg konnten hierüber Einzelheiten gefunden werden.

5) Theodor Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg, 1906, I, S. 162, 179.

6) ebenda, I, S. 180.

7) Die Hamburger *Lucretia* (Text in der Stadtbibl. Hamburg) ist ein anderes Stück.

durch Tarquinius und endet mit dem Selbstmord Lucretias. Die Fabel des Durlacher Textes ist so derb und brutal erfaßt, die Person des Tarquinius in einer Weise zum gewalttätigen Wüstling verzerrt, daß selbst die Stücke des Hamburger Librettisten Feind dagegen zurücktreten müssen. Außerdem wird dem Stücke nicht nur eine lustige Person oder ein Paar dieser Gesellen beigegeben, sondern eine ganze Schar: Arlequin und Colombine, dessen »Liebste«, Scaramouche und dessen »Liebste« Lison, die Kupplerin Fusia, der Musikant Jocundus und der Koch Pancrassus. Diese Figuren steigern mit ihren Späßen, in ihren Liedern und Couplets nicht allein den unflätigen Ton des Librettos, sondern drängen auch durch den breiten Raum, der ihnen eingeräumt ist, die Hauptpersonen vielfach stark in den Hintergrund.

Am erfreulichsten erscheinen noch die Klagegesänge Lucretias und die episodischen Szenen, die dem Koch und dem Musikanten zufallen. Wenn Lucretia vor ihrem Tode singt:

»Fahre tief betrübte Seele
Aus des Leibes schwacher Höhle
Zu der Sternen Bühn hinauf
Schließ schließ nach dem Versehren
Deiner lang genoßnen Ehren
Nun den matten Lebens-Lauff«.

so wird der Ausdruck echter Empfindung doch wenigstens während dieser Todesszene nicht durch Zoten gestört. Einen volkstümlichen Einschlag haben die Szenen, in denen der Koch ein Reh anpreist, das »ein Märk wie Butter« hat, und von Scaramouche beauftragt wird, »Aepfel Kücheln« und »Milch Pomaden« für Lison herbeizuschaffen, und der Musikant ohne Entgelt zum Tanze aufspielt, denn:

»Die Ehre ist mein Lohn dafür,
Nebst einem Glässgen Wein dafür«

Im Stil steht das Textbuch mit der Hamburger Librettistik auf einer Stufe, in der Ausführung und Sprache treibt es in einer am Durlacher Hofe nur selten erlaubten Weise das zotige Element auf die Spitze.

Aus diesem Grunde beschloß auch bei der Nürnberger Aufführung der Magistrat[1]) »den opernmeister anzuweisen, wann er eine opera aufführen wolle, er eine besser verfasste oder von denenjenigen, welche zu Coburg schon gespielt und gedrucket worden, nehmen oder wenn er ja bei gedachter Lucretia bleiben wollte, entweder die unschicklichen dinge heraus oder solche besser einrichten lassen solle.«

Es ist in hohem Grade bedauerlich, daß nur die Musik zu diesem Libretto erhalten geblieben ist, das zu den minderwertigsten Stücken gehört, die je in Durlach Aufnahme gefunden hatten. Wie sich Schweizelsperg mit diesem Libretto abfand, ergibt sich aus den folgenden Ausführungen.

Als Schweizelsperg die *Lucretia* und auch seine anderen Opern komponiert haben mag und zur Aufführung brachte, zeigten die Opernbühnen

1) Hampe, a. a. O., II.

Deutschlands ein buntes Bild[1]). An den Höfen zu Wien, München und Dresden hatte die italieniche Oper bereits die Alleinherrschaft erreicht. Jener besondere Opernstil, der für die Übergangszeit der venezianischen Oper zur neapolitanischen charakteristisch ist, kam da zur Geltung und machte teilweise allmählich der Scarlattischen Richtung Platz. In der Einführung des Balletts traten die französischen Neigungen der Höfe zutage, wie sich auch in der Heranziehung eines reicheren Apparats vereinzelt in den Opern französische Einflüsse zeigten. Musikalisch ruhte die Arbeit auf einheimischen Kräften wie den Draghi, Badia, Fux, Torri, Pallavicini, Lotti, sowie einer ganzen Reihe teils auserlesener, teils weniger bedeutender Opernkomponisten Italiens. In Hannover hatte Steffani seine Wirksamkeit entfaltet. An diesem Hofe behauptete sich aber auch die deutsche Oper ebenso wie in kleineren norddeutschen Residenzen, in Braunschweig, in Weißenfels und Altenburg, sei es, daß sie textlich Übersetzungen und Bearbeitungen italienischer und französischer Stücke bot, sei es, daß sie hier eigene Wege zu gehen versuchte. Wie die italienische Oper mit der venezianischen und neapolitanischen Schule Einfluß gewann und vorbildlich wirkte, so die französische mit den Werken Lulli's und seiner Nachfolger. Das deutsche Element trat in biblischen und patriotischen Stoffen, in Stücken, die von der alten Schulkomödie abstammten, in Erscheinung. An einheimischen deutschen Komponisten standen in Braunschweig und den sächsischen Residenzen Kusser, Schürmann, Philipp Krieger, Großer, Stölzel und andere zur Verfügung. In Süddeutschland blieb am Stuttgarter Hofe unter Kusser die Bewegung der deutschen, italienischen und französischen Richtungen im Fluße. Die Bayreuther Hofbühne unterstützte besonders lebhaft das deutsche Element und schloß sich stilistisch der Hamburger deutschen Oper an. Mit den kleineren Höfen gingen in der Pflege einer deutschen Oper die großen Städte. Wie in Nürnberg unter Löhner, so blühte die deutsche Oper in Leipzig unter Strungk. Den Höhepunkt erreichte sie musikalisch in Hamburg nach Kusser unter Reinhard Keiser.

Keiser[2]) legte in seinen Werken offenkundig an den Tag, daß der damalige deutsche Musiker als Opernkomponist bei den Italienern und Franzosen in die Schule gehen mußte, dabei aber seine Eigenart durchaus nicht aufzugeben brauchte und originelle Leistungen zustande bringen konnte. Wie Keiser in der ästhetischen Auffassung vom Wesen und Zweck der Oper, sowie zum großen Teil in der musikalischen Form auf der Seite der Italiener stand, so hielt er sich in der Verwendung des

---

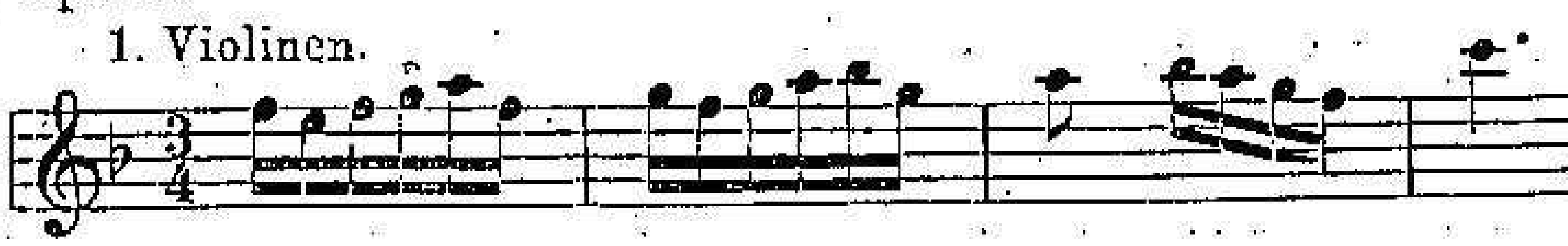
1) S. hiezu auch Herm. Kretzschmar, Das erste Jahrhundert der deutschen Oper, in den S. d. I.M.G., III, S. 270ff.

2) S. hiezu H. Kretzschmar's Charakteristik in der eben erwähnten Abhandlung, a. a. O., S. 284; ferner auch Hugo Leichtentritt, Reinh. Keiser in seinen Opern, Berliner Dissertation 1901 (leider nur Teildruck).

Chor- und Ballettapparats, in der Art der Instrumentation und der musikalischen Illustration vorwiegend an die Franzosen. In der fremden Kunst ging er aber nicht unter. Lieder deutscher Provenienz und Arien von einer Grazie, wie wir sie im 18. Jahrh. erst wieder bei Mozart treffen, eigenartige Neubildungen in der Form der Gesänge und in der Orchesterbehandlung, sowie dramatische Leidenschaftsszenen von erstaunlicher Wahrheit und Sicherheit des Ausdrucks zeigen seine persönliche Art, zugleich auch seine außerordentliche Schöpferkraft, durch die er die meisten damaligen deutschen Opernkomponisten weit überragte. Andere Hamburger Musiker jener Zeit, auch Mattheson und selbst ein Telemann, konnten es als Opernkomponisten mit ihm nicht aufnehmen.

Der italienische und französische Einfluß auf die deutsche Opernproduktion jener Zeit war ein intensiver. Aber auch die Oper Keiser's wirkte auf zeitgenössische deutsche Musiker, die auf dem Gebiete der Oper tätig waren. Der Einfluß des Hamburger Meisters machte sich geltend bei Künstlern vom Range des damals für die Hamburger Bühne beschäftigten Händel, aber auch bei kleineren Talenten, zu denen Schweizelsperg zu zählen ist. Als deutscher Musiker war Schweizelsperg vor der Wahl gestanden, entweder in Italien selbst sich die damals für ein besseres Fortkommen unentbehrlichen höheren Weihen zum Opernkomponisten zu holen oder, da dies für ihn aussichtslos gewesen sein dürfte, in der Heimat den fremden und einheimischen Opernbetrieb zu studieren. Mit der deutschen Oper, im besonderen der Hamburger, wird er während seiner Wanderjahre und auch in Stuttgart in Berührung gekommen sein und dort nachhaltige Eindrücke deutscher Produktion empfangen haben. Die Kenntnis italienischen und französischen Opernstils dürften ihm dagegen nicht allein die unter dieser fremden Einwirkung entstandenen Bestandteile der deutschen Opern übermittelt haben, sondern vor allem die einen oder anderen Originalwerke selbst, die er an diesen oder jenen Operntheatern kennen gelernt haben mag.

In Übereinstimmung mit zahlreichen Zeitgenossen, mit Pallavicini, Bontempi, Steffani, auch mit Keiser[1]) (*Janus*, *Claudius Caesar*) eröffnet auch Schweizelsperg die *Lucretia* mit einer Ouvertüre im französischen Stile. Der 2. (Allegro) Teil mit seinem laufenden, aufwärtsstrebenden Thema an der Spitze:




nimmt durch dss andauernde Sequenzenspiel einen weitschweifigen, redseligen Charakter an, der durch den Mangel an frappierenden harmonischen Wen-

1) Die zum Vergleich herangezogenen Partituren Keiser's befinden sich handschriftlich auf der Kgl. Bibl. Berlin.

dungen noch erhöht und auch dadurch, daß verschiedene Male durch Pausen des ganzen Orchesters der melodische Fluß ins Stocken gerät, nicht beseitigt wird.

Mit den Zeitgenossen, mit Keiser geht Schweizelsperg auch in der Form, die er seinen geschlossenen Sologesängen gibt. Besonders häufig findet das Schema der italienischen *Da Capo*-Arie Anwendung. Die starke Bevorzugung derselben läßt den zunehmenden Einfluß der Neapolitaner erkennen. Auf speziell Keiser'sche Anregungen dürfte die Variierung der *Da Capo*-Form hinweisen, so wenn ähnlich dem letzten Satze der ersten Protheus-Arie des *Adonis* der Mittelsatz von Lisons Sopranarie »Die Männer kommen immerdar« (am Schlusse des 1. Akts) »Tutti« gesungen wird. Daneben erscheinen bei Schweizelsperg ein- und zweiteilige Gesangsstücke, sowie solche freien Baues. Auch in diesen waltet verschiedentlich nach Art des Liedes die Dreiteiligkeit in kleineren Verhältnissen, oder es werden nach Art der Lulli'schen Arie verschiedene Sätze aneinandergereiht, die jedoch durch einen immer wiederkehrenden, gleichlautenden Refrain miteinander verknüpft sind. Dadurch entstehen Formen, wie in Colombines Sopranarie »Vergieße nur kein Blut« (I, 1):

I, a (= Ritornell), b, a; II, c, d (= Ritornell);

oder in Lucretias Sopranarie »Die Hochzeit mindert nicht die Schand« (I, 3):

I, a, b, Ritornell; II, c, b, Ritornell; III, d, b, Ritornell;

wobei b den Refrain darstellt.

In diesen Formen schreibt Schweizelsperg Arien und Lieder. Ähnlich wie bei Keiser wird die Abgrenzung zwischen beiden nicht lediglich durch die Form bestimmt, wie beispielsweise Fusias Sopranarie in der Da Capo-Form »Lieben ist nicht Possen Tand« (I, 2) ersehen läßt, die ausgesprochenen Liedcharakter hat. Dem Umfange nach sind im Anschluß an die italienische Oper die größeren Gesangsstücke gegenüber den kleineren vorherrschend und überbieten hierin nicht selten ähnliche Stücke der früheren Keiser'schen Opern. Besonders glücklich schlägt Schweizelsperg den heiteren, humorvollen Ton an. Da gelingen ihm öfters Stücke von überraschender Frische. Aus jenen einfachen Tonreihen, Dreiklangsnoten und Skalen, aus denen schon bei Cavalli manches Arienthema gebaut ist und aus denen auch Keiser Material für lebhafte Gesangsstücke (z. B. die Arie Agrippinas im *Janus* II, 11) holt, wird von Schweizelsperg die für Alt geschriebene Soldatenarie Arlequins in der 1. Szene des 1. Aktes gebildet:




Mit ebenso einfachen Mitteln in der Melodiebildung arbeitet die für Alt komponierte Da Capo-Arie des Suffetius (I, 2), welcher der auch von Keiser im *Nebucadnezar* (II, 4) verwandte Fanfarenrhythmus ein charakteristisches Gepräge gibt:

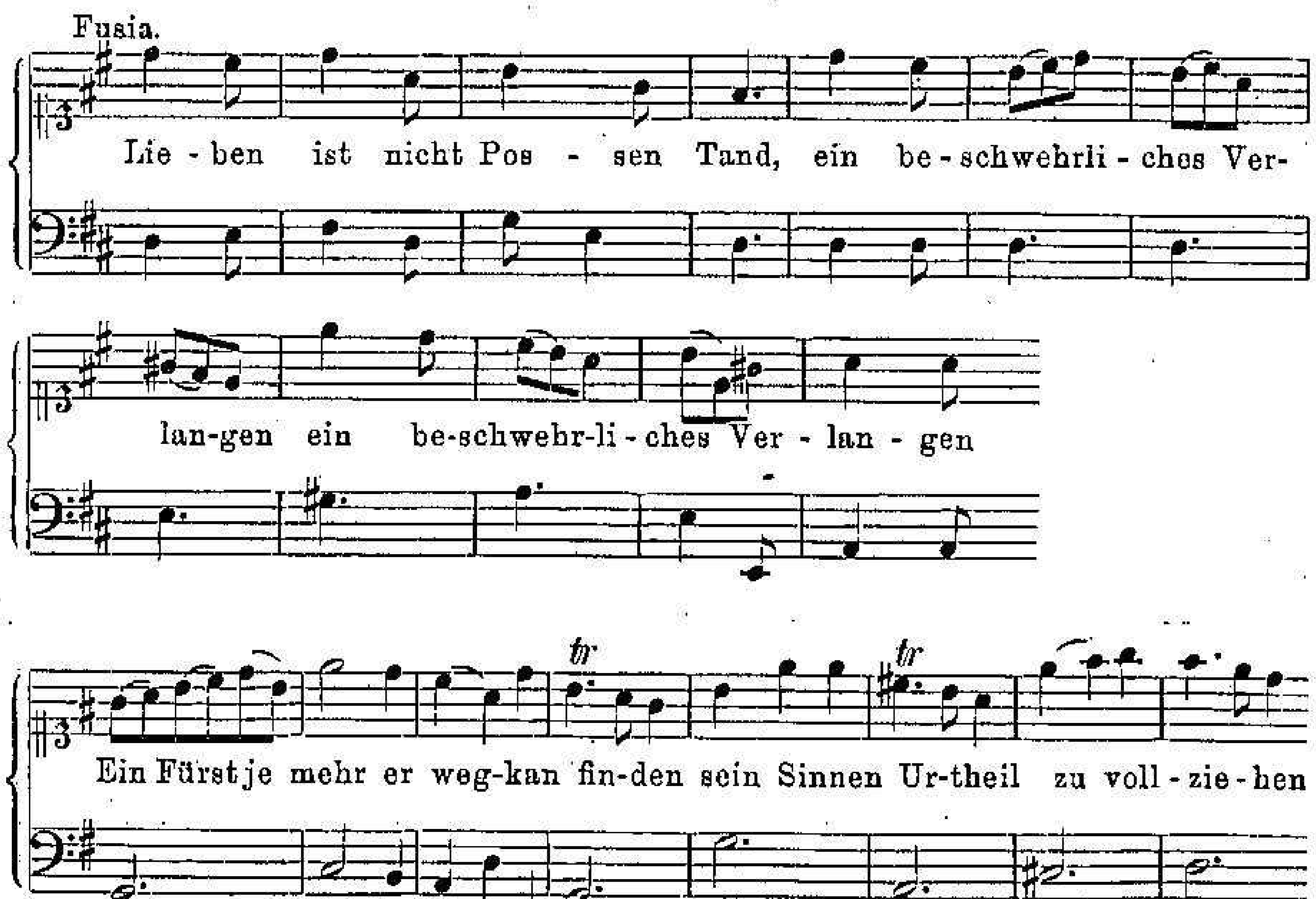





sowie die ebenfalls für Alt geschriebene *Da Capo*-Arie des Scaramouche (III, 1):




In diesen beiden Stücken fällt das Parlando auf, durch das Schweizelsperg gleich Keiser eine gewisse Leichtigkeit erreicht. Öfters macht Schweizelsperg auch den Versuch, Gesänge mit jenem Charme und Liebreiz auszustatten, der die Keiser'schen galanten Arien in so hohem Maße auszeichnet und die Bewunderung der Zeitgenossen hervorrief. Als Beispiele mögen dienen Abschnitte aus Fusias Arie der 2. Szene des 1. Aktes und aus Isabellas Sopranarie der 1. Szene des 2. Aktes, die durch Einsätze Lucretias dann zum Duett erweitert wird:




Häufig gibt sich in Schweizelsperg's Arien das Bestreben kund, geschlossene Gesänge nach Lulli'schem Muster im Tanzrhythmus anzuordnen, wobei dieser auch auf ernst gestimmte Stücke Ausdehnung findet. In den ernsten,

elegischen Sehnsuchtsgesängen wird der derbe, poesielose Text durch die Musik plötzlich auf eine ganz andere Stufe gehoben, aus dem Morast in die sittliche Welt gestellt; edle Gefühle und Empfindungen kommen gegenüber den meist rein sinnlichen Forderungen des Textes zum Ausdruck und erwerben den Personen vorübergehend sogar unsere Sympathie. Einige Abschnitte aus Lucretias Arie der 3. Szene des 1. Aktes und aus Tarquinius' Sopranarie der 4. Szene des 2. Aktes mögen dies zeigen:

Lucretia.



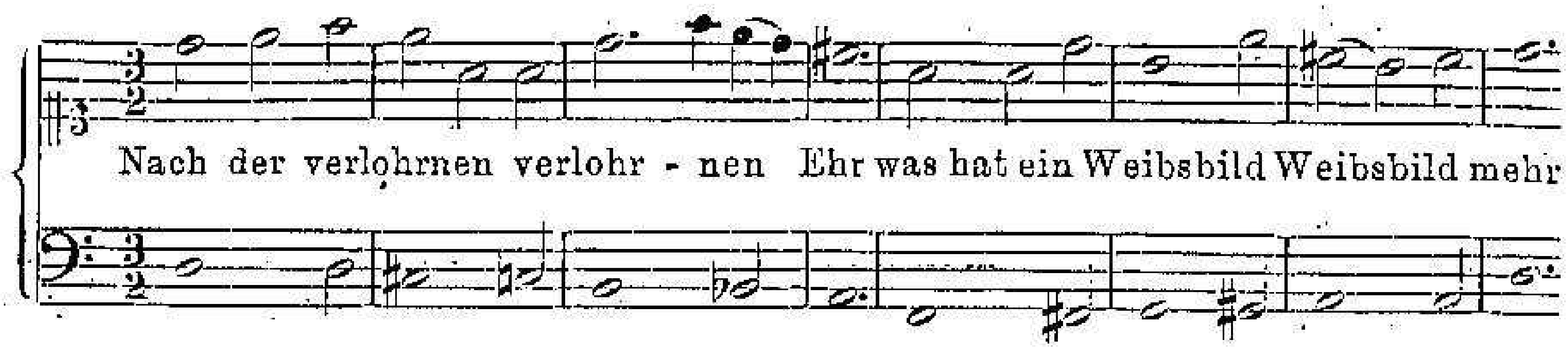

Lucretia [Refrain].



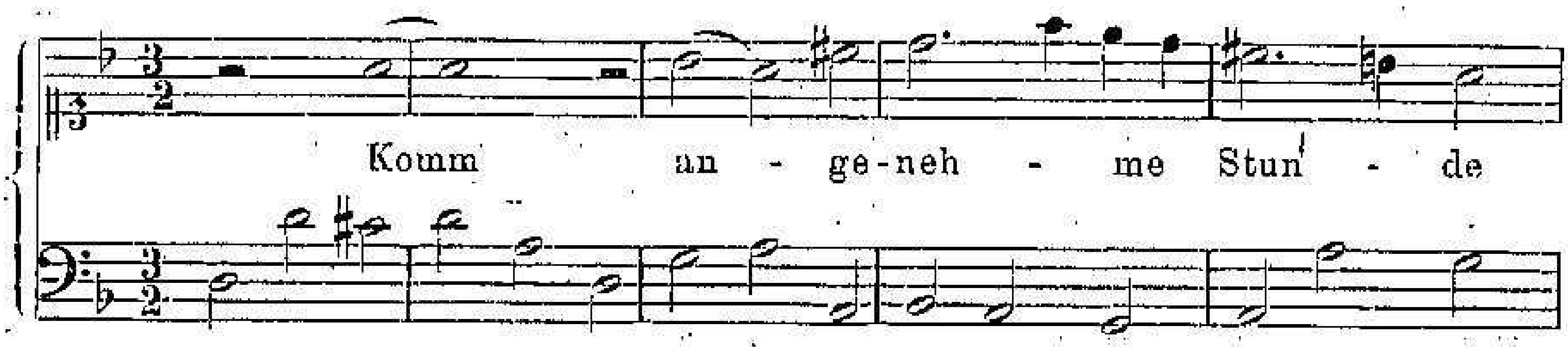

Tarquinius.



In die gleiche Reihe gehört auch der Klagegesang Lucretias in der 3. Szene des 3. Aktes, in dem eine elegische Melodie im $^{3}/_{2}$ Takt mit den bei den Zeitgenossen bekannten, chromatisch auf- und absteigenden Baßgängen auftaucht:




Das Stück hat eine gewisse Verwandtschaft mit Keiser'schen Stücken, beispielsweise Julias Gesang aus *Janus* (II, 3) aufzuweisen:




Mit dieser venezianischen Barcarole stellt sich in der *Lucretia* als Sendbotin des Scarlatti'schen Stils wie im *Janus* und in der *Octavia* Keiser's, sowie einzelnen Opern anderer Zeitgenossen auch die Siziliane ein, und zwar in einer zarten Da Capo-Arie Colombines (I, 1) im $^{12}/_{8}$ Takt auf einen Text wie »Nicht wie die andern Weiber thun«:



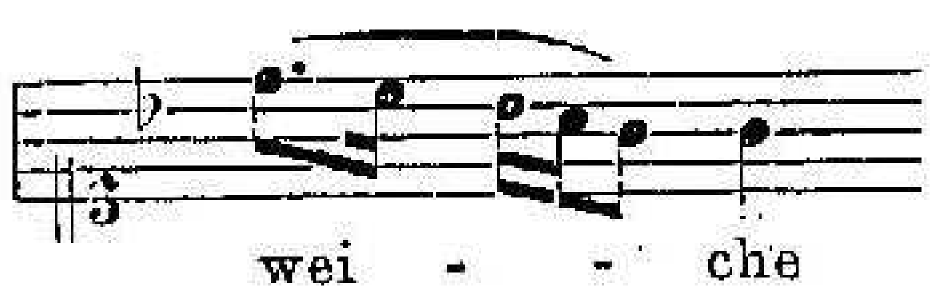

Der Wechsel von C- und $^{3}/_{4}$ Takt innerhalb der Gliederung eines Satzes, der beispielsweise in der Sopranarie der Aurora »Die Jungfern sind Lucretien« (Prolog) stattfindet, könnte sowohl auf das venezianische wie das französische Vorbild zurückgehen. Durch den Wechsel im Rhythmus, Tempo und Ausdruck, der, wie wir dies auch in Steffani's Opern beobachten können, an lyrischen Höhepunkten beim Beginn des Mittelsatzes eintritt, erreicht Schweizelsperg wirksame Kontraste. So folgt zum Beispiel in Lucretias Klagegesang des 3. Akts, der zu- und abnehmenden Erregung der handeln-

den Person entsprechend, der oben erwähnten Barcarole ein lebendig deklamierter Mittelsatz im Vivace und C-Takt.

Hinsichtlich der Fiorituren stoßen wir in der *Lucretia* auf Arien, in denen diese eine Rolle spielen, und auf solche, in denen diese mit Rücksicht auf den reinen Liedcharakter möglichst ausgeschieden sind. Stellen, in denen die Koloratur rein ausschmückender Art ist, stehen Wortmalereien gegenüber, wie sie der damaligen Zeit geläufig waren. Daß Schweizelsperg in dieser Hinsicht in Durlach schon Anforderungen stellen durfte, möge folgendes Beispiel aus Colombines Arie der 3. Szene des 2. Akts zeigen:




Außerdem begegnen wir auch Fiorituren, die wie zum Beispiel in der Arie des Tarquinius der 2. Szene des 3. Akts den Affekt ausdrücken:



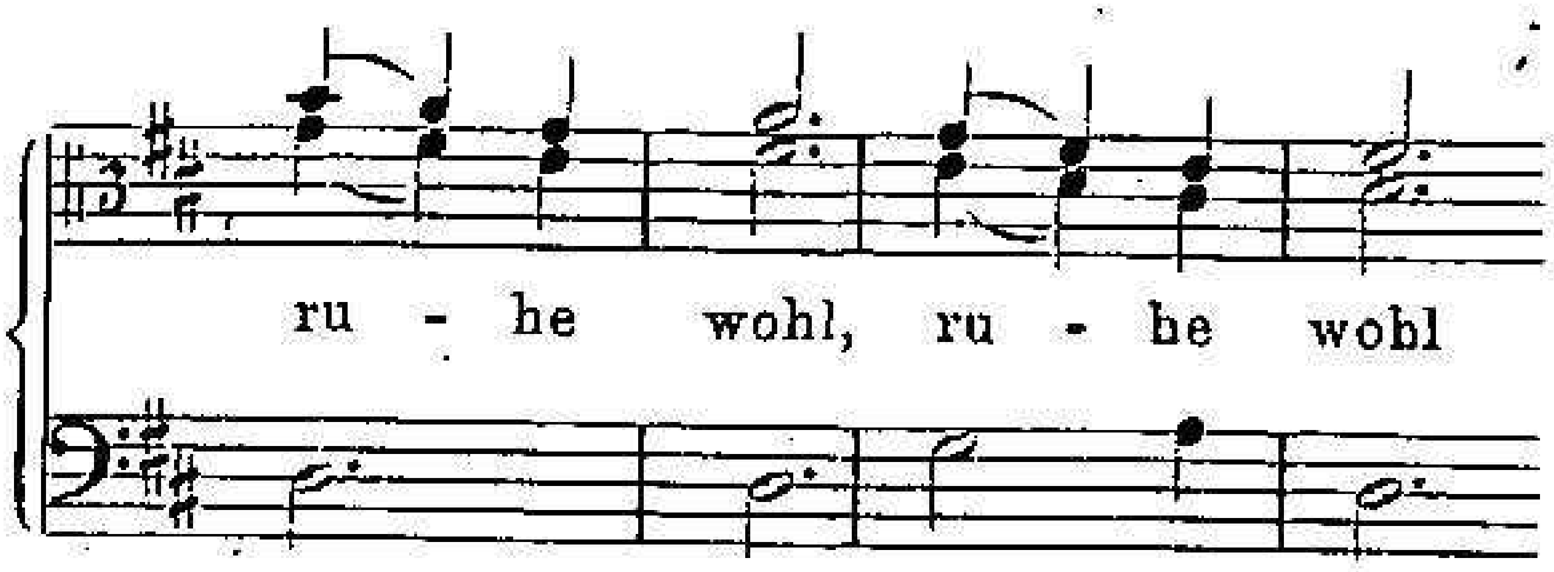

auch solche, die wie beispielsweise in Arlequins Soldatenarie (I, 1) humoristischen Zwecken dienen:




Wie Keiser, schreibt auch Schweizelsperg seine Verzierungen wohl mit Rücksicht auf das Durlacher Sängermaterial meist aus. Im ganzen macht er in den Arien von der Fioritur nur einen mäßigen Gebrauch. Wie schon aus den gebotenen Beispielen teilweise ersichtlich ist, fehlen auch bei Schweizelsperg nicht musikalisch schlecht deklamierte Sätze, wie wir sie auch in der zeitgenössischen deutschen Produktion treffen.

An mehrstimmigen Gesangstücken schreibt Schweizelsperg in der *Lucretia* nur Duette. Im 2. Akt halten diese mit den Sologesängen an Zahl die Wage. Hinsichtlich der Form und Stilisierung zeigen sie den Komponisten von keiner neuen Seite. In der Behandlung der Singstimmen steht Schweizelsperg, indem er nach gelegentlichen imitatorischen Ansätzen seine Personen bald mit einander abwechseln, bald in Terzen und Sexten und besonders unison zusammensingen läßt, auf der Seite Lullis und entfernt sich damit wesentlich von den kontrapunktischen Duetten, wie sie Steffani geschaffen und später Keiser unter dessen Einfluß in seine Oper eingeführt hat. Frische, humorvolle Stellen finden sich in dem Preisgesang Arlequins und des Scaramouche auf das »fette Genießen« (II, 2); rührender Momente entbehrt nicht

das Grablied, das am Schluße der Oper die lustige Gesellschaft der dahingegangenen Lucretia singt und mit dem volkstümlichen Refrain abschließt:




Einen breiten Raum nimmt in der *Lucretia* das Rezitativ ein, das stets nur vom Cembalo begleitet wird. Wie bei den Venezianern, wie bei Lulli, wie bei Keiser beobachten wir auch bei Schweizelsperg die Neigung, das Rezitativ mit dem Arioso zu verknüpfen. Schweizelsperg benützt jede lyrische Regung des Textes, ein Wort gibt ihm oft den Anlaß, das Rezitativ zu verlassen. Dies geht in der Weise vor sich, daß entweder das Arioso von rezitativischen Stellen umrahmt wird, also gleichsam als melodischer Mittelteil erscheint, oder daß das Rezitativ in einer auch bei Schweizelsperg bereits bemerkenswerten Kunst des Übergangs in das Arioso hinübergleitet. Manchmal treten nur einige Takte in arioser Färbung auf. Einige Beispiele aus der 1. Szene des 1. Akts mögen hievon einen Begriff verschaffen:







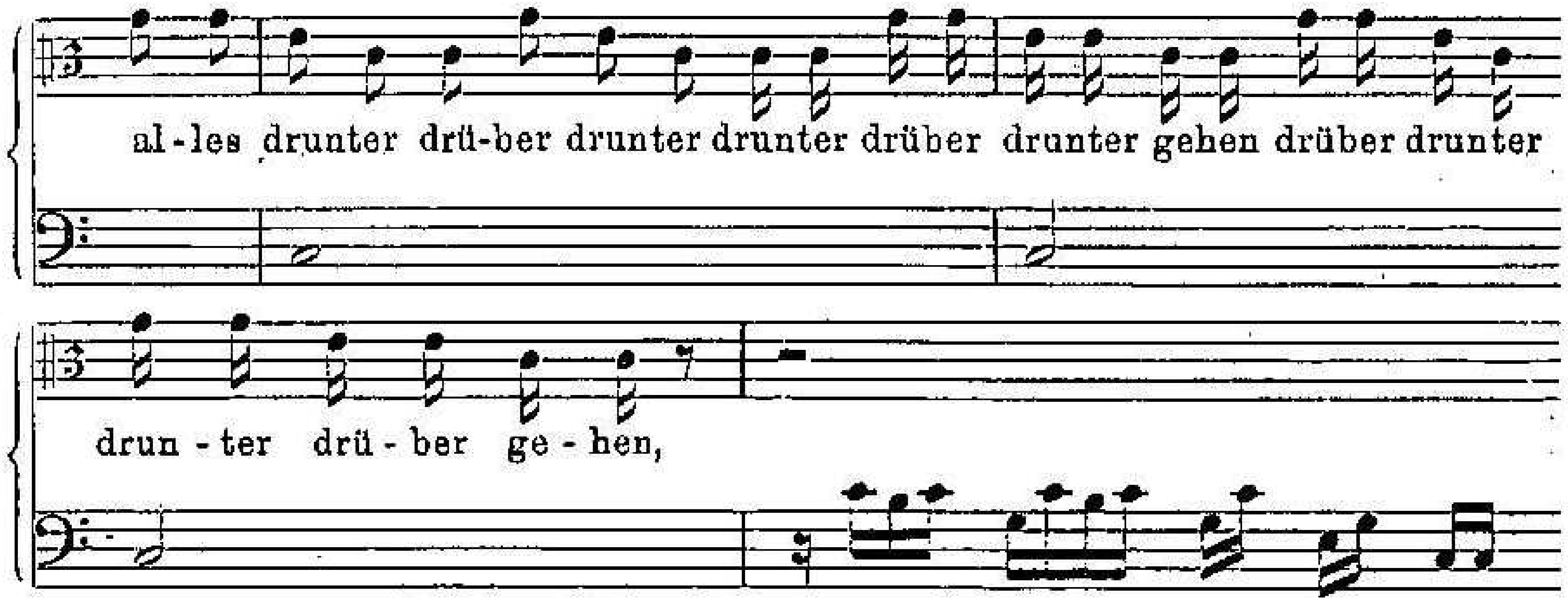





Nicht selten mischt Schweizelsperg in jener damals bekannten und geübten Art Koloraturen in die Rezitative ein, die häufig durch einzelne Wörter wie »leiden«, »seufzen«, »laufen« u. a. hervorgerufen werden. Auch im Rezitativ kommt an verschiedenen Stellen der Humor des Komponisten zum Vorschein, so wenn er z. B. das oben erwähnte ans Rezitativ angefügte Arioso Arlequins (I, 1) nach den Worten »zu der Galanen Schaden« in folgender Weise abbricht:




oder wenn er im Rezitativ des Scaramouche (III, 1) die Worte »drunter drüber« tonmalerisch ausnützt:




oder wenn er nach dem Tode Lucretias den Arlequin vor dem Beginn des Grabgesangs in den Kirchenton verfallen läßt:




Mit Keiser[1]) liebt es auch Schweizelsperg, einzelne melodische Phrasen im Verlaufe der Akte zu wiederholen, wobei nicht gleich an leitmotivische

1) S. hiezu Hugo Goldschmidt, Die Lehre von der vokalen Ornamentik, Bd. I (1907), S. 90 ff.

Tendenzen Schweizelsperg's zu denken ist. Während dies in den geschlossenen Gesängen nur selten der Fall ist, kehren in den Rezitativen öfters einzelne Motive wieder (siehe z. B. die oben mit x bezeichnete Stelle). Vorübergehend gibt Schweizelsperg im Rezitativ das trockene Deklamieren auf, und es kommt im Rezitativ zu charakteristischen Ansätzen. So ist das Rezitativ der verzweifelten Lucretia (III, 3) im Sinne der Italiener ausdrucksvoll und lebendig gestaltet:




Wird das Rezitativ in der *Lucretia* nur vom Cembalo begleitet, so erfolgt bei den meisten geschlossenen Gesängen die Heranziehung des Orchesters. Dieses ist durchschnittlich nur aus 1. Violinen, 2. Violinen, Violen, Bässen und dem Cembalo gebildet und hier mit Aufgaben betraut, die ihm auch Zeitgenossen bei der Ausführung der Ritornelle und Begleitungen zuteilen. Doch fehlen im Orchesterpart der *Lucretia* auch nicht charakteristische Züge und einzelne Feinheiten. Verschiedentlich taucht in den 1. Violinen jene 32 tel-Figur auf:



die wir aus den Opern Steffani's, Keiser's, auch Händel's kennen. Auf Keiser'sche Anregungen dürfte der Versuch hinweisen, die beiden Violinen

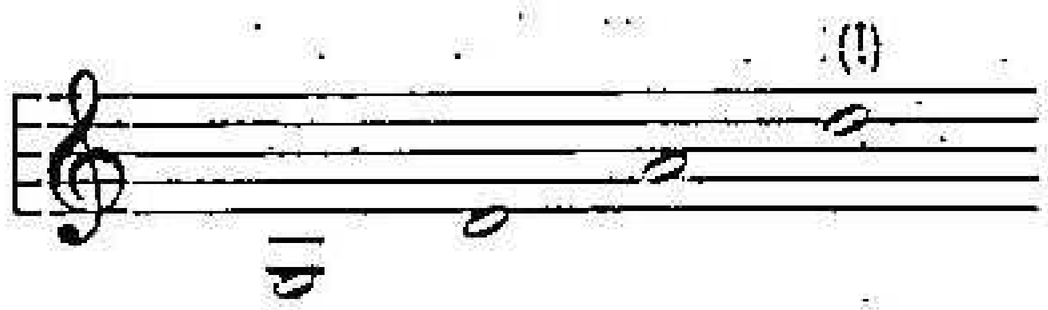
ohne Continuo und ohne die anderen Instrumente mit der Singstimme gehen zu lassen, wie dies zum Beispiel die Arie der Aurora ersehen läßt:




Aus derselben Quelle könnten auch andere Effekte stammen, wie unbegleitete Gesangstellen (s. das oben mitgeteilte Beispiel aus Tarquinius' Arie der 2. Szene des 3. Akts) und originelle Einsätze (II, 2, wo erst im 2. Teil des Duetts Arlequins und Scaramouches zum Cembalo der Streicherchor tritt). Schaltet Schweizelsperg in den geschlossenen Gesängen die Bläser meist auch aus dem Orchester aus, was in der Zeit Keiser's ein Zurückgreifen auf frühere Verhältnisse bedeutete, so stellt er sie doch gleich Keiser und anderen Zeitgenossen gelegentlich als Soloinstrumente mit dem Cembalo zusammen. In Lisons Arie »Die Männer kommen immerdar« (I, 4) alterniert eine Oboe mit der Singstimme; in Tarquinius' Arie »Entsetzliche Schmerzen« (II, 4) und dem Duett zwischen diesem und Suffetius (II, 4) tritt eine Flöte der Singstimme zur Seite. Es sind zum Teil ausdrucksvolle Melodien, die da den Instrumenten zum Vortrag überwiesen werden:



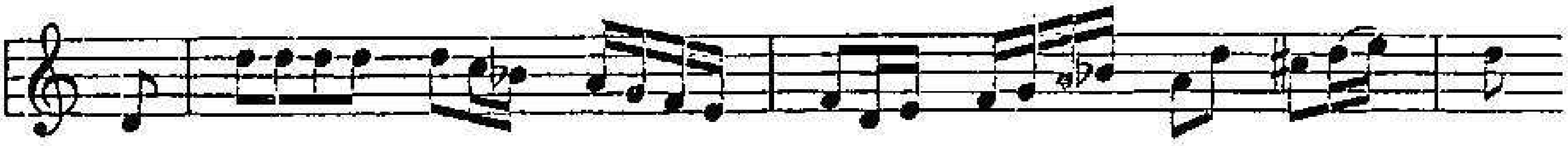

In Suffetius' Arie »Liebe bricht so Stahl als Eisen« (III, 2) konzertieren Oboe und Solovioline. Zur Vertiefung der Stimmung verwendet Schweizelsperg in Lucretias Arie »Fahre tiefbetrübte Seele« (III, 3) zum Continuo auch Viola d'Amore und Viola da Gamba, von denen die erstere in der Stimmung:




melodieführend auftritt, die letztere meist den Baß verstärkt, gelegentlich aber auch kurze Motive einstreut. Die nach Mattheson »viel languissantes und tendres ausdrückende« Viola d'Amore und die öfters in hohe Lagen geführte Gambe geben dem Stück einen eigentümlichen Klangreiz. Hier sei wenigstens der Anfang des Ritornells mitgeteilt:



Allein kommt das Orchester zu Worte in der bereits erwähnten Ouvertüre, sowie in den nach französischem Muster eingefügten Orchesterstücken. Zu den tanzenden Bewegungen Arlequins und Colombines am Schluß der 1. Szene des 1. Akts ertönt Ballettmusik, deren französische Herkunft wie bei ähnlichen Stücken in Keiser's Opern schon die Titelüberschriften *in tempo di Minuet* ($^3/_4$) und *Lentement* (C) verraten. Der 2. Akt wird ebenfalls nach französischem Vorbilde durch ein Instrumentalstück eingeleitet, das wie die Ouvertüre zu Keiser's *Nebucadnezar* als *Concerto* bezeichnet ist und aus einem lebhaften, etwas fugierten Satze besteht. Dem energischen, auf- und niederfahrenden Anfangsmotiv, das gleich darauf in anderer Beleuchtung (*f*-dur) gezeigt wird:



begegnen wir öfters in der damaligen Produktion. Von den beiden weiteren Instrumentalsätzen der Oper, dem *alla breve*-Stück am Schlusse der 1. Szene des 2. Akts und dem *Lamento*, der in der Klageszene Lucretias im 3. Akt das Rezitativ mit der Schlußarie »Fahre tiefbetrübte Seele« verbindet, verdient der letztere hervorgehoben zu werden, der von jenem ernsten Pathos erfüllt ist, das wir in Kirchensonaten jener Zeit, beispielsweise in der Einleitung von Antonio Veracini's *Sonata* (1692), treffen. Auch aus Monteverdi's berühmten *Lamento d'Arianna* flossen Töne mit ein.

So lernen wir denn in der *Lucretia* ein Werk der frühdeutschen Oper kennen, das hinsichtlich der Form durch zahlreiche Fäden mit dem damaligen Opernstil verknüpft ist. Was das Stück inhaltlich von den Hauptwerken der damaligen deutschen Opernkunst etwa jenen Keiser's trennt, war, bei aller Anerkennung einzelner hübscher Details besonders nach der humoristischen Seite, der Mangel an Originalität und Schöpferkraft, der in ihm zutage tritt. Nicht so sehr durch das Fehlen stärkerer kontrapunktischer Arbeit, reicherer instrumentaler Mittel, nach französischem Muster angelegter Chorstellen, als vor allem durch das Versagen der Dramatik unterschied sich das Durlacher Stück von den Opern eines Keiser. Anstatt Leidenschaftsszenen in großem Bogen zu entwerfen, wie sie in Keiser's Opern als Vorbilder vorlagen, berücksichtigte Schweizelsperg nur vorübergehend und in beschränkter Weise das dramatische Moment und hob auch an Stellen, wie beim Verzweiflungsausbruch Lucretias, das vom Cembalo begleitete Rezitativ nicht auf, anstatt hier nach dem Vorbilde Keiser's das Accompagnato in seine Rechte eintreten zu lassen und mit den geschlossenen Gesängen zu verbinden. Hätte sich Schweizelsperg auch darin dem Hamburger Meister angeschlossen, so wären Szenen entstanden, die den *Lucretia*-Text auch in dramatischer Hinsicht auf ein anderes Niveau hätten heben können.

* * *

Es war ein reges Musikleben, das nach den langen Kriegszeiten unter der Regierung Karl Wilhelm's am Durlacher Hofe aufblühte und vornehmlich der Pflege der deutschen Oper zugute kam. Eine ganze Reihe von meist deutschen Künstlern, von denen uns die meisten bisher kaum dem Namen nach bekannt waren, ging hier ein und aus, und auch Musiker von Rang traten zum Durlacher Hofe in Beziehungen. Die Aufführungen boten ein ähnliches Bild, wie wir es auch an anderen Höfen jener Zeit beobachten können, und zeigen einen Konnex der Durlacher Oper mit den damaligen deutschen Bühnen zu Hamburg und Leipzig, Stuttgart, Bayreuth, Braunschweig und anderwärts, aber auch mit der venezianischen Oper und — wohl infolge der geographischen Lage des Landes — im besonderen mit der französischen Kunst jener Zeit. Neben französischen und italienischen Originalstücken erschienen Opern, deren Texte deutsche Bearbeitungen und Nachbildungen französischer und italienischer Stücke darstellten, sowie solche, von denen auch die Texte deutschen Ursprungs waren. Musikalisch ruhte die Produktion auf einer Anzahl einheimischer deutscher Musiker, welche für die deutsche Oper Süddeutschlands ein gut Stück Arbeit leisteten. In Schweizelsperg's *Lucretia* blicken wir in die Werkstatt eines liebenswürdigen, nicht ungeschulten Komponisten, eines jener kleineren Talente der frühdeutschen Oper.

## III. Abschnitt: Unter Karl Friedrich bis zum Jahre 1771.

### a) Die Hofkapelle.

Länger als an anderen Höfen jener Zeit hatte sich in Durlach die deutsche Oper bis in die 30er Jahre des 18. Jahrh. hinein gehalten. Die Frage, ob sie hier noch länger eine Pflegestätte finden oder durch die sich damals in Deutschland immer mehr ausdehnende italienische Kunst verdrängt werden sollte, kam infolge des Ablebens ihres Stifters nicht zur Entscheidung und wurde unter der neuen Regentschaft auch nicht aufgeworfen.

Die verwitwete Markgräfin Magdalena Wilhelmine führte für ihren erbberechtigten minderjährigen Enkel Karl Friedrich die vormundschaftliche Regierung[1]. Unter ihrem Regime scheint die Oper am Hofe keinen Boden gefunden zu haben. Die schmerzlichen Enttäuschungen, die ihr während der Ehe aus dem Opernleben erwachsen waren, dürften es im Verein mit einem tiefreligiösen Sinne der Markgräfin nicht wünschenswert haben erscheinen lassen, die Bestrebungen des verstorbenen Gatten wieder aufzunehmen. Und in diesem Sinne mag auch Markgraf Karl August gehandelt haben, der ihr hilfreich zur Seite

1) v. Weech, a. a. O., S. 388.

stand und nach ihrem im Jahre 1742 erfolgten Tode an ihre Stelle in der vormundschaftlichen Regierung trat.

In dieser Zeit begegnen wir wieder Molter am Durlacher Hofe. Unterm 17. Februar 1743 wurde er »mit Beybehaltung des ihme vormahls reservirten Capellmeister Praedicats, gegen eine Reichung einer jährlichen Gage an Geldt — 226 fl. [und Naturalien] wieder in Diensten angenommen«, dabei aber ausdrücklich verpflichtet, daß »er sowohl bey der Hoff Music, als auch sonst mit anführung und Information der bey dem hiesigen Gymnasio subsistierenden Jugend in der Music sich gebrauchen lasse«[1]). Die Hofmusik, welche Molter zu leiten hatte, bestand aus den Resten jener dezimierten Kapelle, die während der letzten Jahre Karl Wilhelms nur mehr ein Schattenbild der früheren Verhältnisse abgegeben hatte. Aber auch in diese Reste wurden unter der vormundschaftlichen Regierung durch Abgang und Tod einzelner Mitglieder noch Lücken gerissen. Im Jahre 1738 wird in den Akten von dem »reducirten Concertmeister Bodinus« und dem »reducirten Hof Musico Gebhard« gesprochen[2]). Bezeichnend für die damaligen musikalischen Verhältnisse am Durlacher Hofe ist ein Gesuch, das am 19. Dezember 1740 der Trompeter Joh. H. Oswald, freilich vergeblich, mit der Bitte überreicht hatte[3]), »zu einer Reiße *an auswärtige Höfe, wo die Music floriret*«, Geldmittel zu erhalten. Der Hoboist Rittershoffer starb am 22. Oktober 1745[4]). Wesentlich anders gestalteten sich für die Musik wieder die Verhältnisse, als Karl Friedrich selbst die Regierung übernahm.

Karl Friedrich[5]) war unter der Obhut seiner Großmutter herangewachsen. Nach ihrem Tode machte er größere Reisen durch die Niederlande und Frankreich, denen sich später nach seinem Regierungsantritt Ende 1746 solche nach England und Italien anschlossen. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß er auf ihnen auch mit der französischen und italienischen Musik in Berührung kam und, wie zu hervorragenden Vertretern der Wissenschaft[6]), so auch zu bedeutenden Musikern in Beziehung trat. Als er selbst die Zügel der Regierung ergriff, wandte er sein Hauptaugenmerk der »notwendigen Umgestaltung der im weitesten Umfang als verbesserungsbedürftig erkannten Zustände des Landes« zu

1) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, in specie Hof Orchester a) Direktoren«.

2) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, in specie Hof Orchester c) Hof Musici«.

3) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, in specie Hof Orchester d) Hof Trompeter«.

4) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, in specie Hof Orchester c) Hof Musici«.

5) Kleinschmidt, Karl Friedrich von Baden, Heidelberg 1878, v. Weech, a. a. O., S. 388 ff.

6) v. Weech, a. a. O., S. 390.

und begann damit unter dem Schutze des Friedens ein Leben voll intensiver und erfolgreicher Arbeit zur Größe und zum Ansehen seines Vaterlands. Zunächst ging er mit Rat und Tat an innere Reformen, an eine Verbesserung des Rechtszustandes, die Einführung der Industrie und die Förderung der Landwirtschaft[1]). Ebenso bemühte er sich für die Hebung des geistigen, sittlichen und religiösen Zustandes seines Volkes. In den 60 und 70er Jahren entwickelte sich am Hofe ein besonders reges geistiges Leben. Der Plan der Gründung einer Universität Karlsruhe wird erwogen, gelehrte und schöngeistige Unternehmungen finden Verwirklichung, eine Reihe glänzender Namen, unter ihnen Herder und Goethe, erscheint bei diesem Schirmherrn der Kunst und Wissenschaft, dem in der hessischen Prinzessin Karoline Luise[2]) eine ebenso anmutige wie geistvolle Gattin zur Seite stand. Klopstock trat dauernd mit dem Hofe in nähere Beziehungen[3]). Als im Jahre 1771 durch den Tod August Georgs von Baden-Baden die beiden Markgrafschaften nach jahrhundertlanger Trennung wieder vereinigt wurden, zog für das badische Land eine neue Zeit herauf.

Der Umschwung, der sich am Karlsruher Hofe seit dem Regierungsantritt Karl Friedrichs allmählich vollzog, trat auch in der Musikpflege in Erscheinung. Als Karl Friedrich die Regierungsgeschäfte übernahm, fand er außer dem Kapellmeister Molter folgende »Hofmusicbedienten« vor:

| | |
|---|---|
| Joh. Wolfg. Dill | Bassist Dill [= Thiel, »emeritus«] |
| Joh. Georg Eberhard | Pitsch [= Bitsche] |

zu denen die »Hoftrompeter«:

| | |
|---|---|
| Burckhard Pfeifer | Matth. Eyringer |
| Heinr. Oßwald | Ludwig Pfeifer |
| Carl Pfeifer | |

kamen[4]). Das waren Musiker, die schon unter Karl Wilhelm dem Durlacher Hofe Dienste geleistet, unter der vormundschaftlichen Regierung jedoch manchen ihrer Kollegen verloren hatten. Daß Karl Friedrich nun bereits zu Beginn seiner Regentenlaufbahn auch für die Musik etwas

1) In diesem Zusammenhang darf vielleicht erwähnt werden, daß Karl Friedrichs volkswirtschaftliche Schrift »*Abrégé des principes de l'économie politique*« auch heute noch in weiteren Kreisen lebt (s. Adolf Damaschke, »Karl Friedrichs von Baden Abriß der Nationalökonomie«, Soziale Zeitfragen, Heft 37, 1908).

2) Karl Obser, Zur Geschichte der Karlsruher Gemäldegalerie. François Boucher und Markgräfin Karoline Luise; Karl Obser, Markgräfin Karoline Luise von Baden und ihr botanisches Sammelwerk, Zeitschr. f. d. Geschichte des Oberrheins, N. F., Bde. 17, S. 331 ff.; 23, S. 41 ff. Karl Obser, Voltaire's Beziehungen zu der Markgräfin Karoline Luise von Baden-Durlach u. d. Karlsruher Hof, 1902.

3) Karl Obser, Klopstock's Beziehungen zum Karlsruher Hofe, in der Zeitschr. für die Gesch. des Oberrheins, N. F., Bd. 6, S. 235 ff.

4) Arch. Karlsruhe, Besoldungsliste von 1746. Hier dürften die Hautboisten und Lakaien, wie z. B. J. Ph. Trost, Neumann, Reisch und andere, die später als »bisherige Hautboisten und Lakaien« auftauchen, wohl fehlen.

übrig hatte und eine Neuorganisation der Hofmusik in Aussicht nahm, zeigt die Tatsache, daß er gleich nach seinem Regierungsantritt »einen Plan von einer zwar nicht allzu großen, jedoch wohl eingerichteten Capelle« einforderte, welchen Molter denn bereits am 3. Februar 1747 überreichte. Der Molter'sche Plan fand den Beifall Karl Friedrich's, der nun ein Gutachten des Geheimen Rats einforderte. Dieser erklärte, daß der Kapellmeister Molter mit 400 fl. und Naturalienbezug hinreichend bezahlt sei, und äußerte sich über den anzustellenden Konzertmeister dahin:

»weilen der fürstl. Hof mit seiner [des Bodinus] Geschicklichkeit *content* gewesen, ihm auch bey seiner reducirung die Vertröstung gegeben worden, daß man bey künfftiger Vermehrung der Music, seiner wiederum gedenken wolle: so nehme man kein Bedenken, Ser$^{mo}$ auf die wieder Annahme des gen. Bodinus, welcher sich dem Vernehmen nach noch zu Basel aufhalten und mit informiren in der Music säuerlich nähern solle, in diese Stelle anzutragen. Allenfalls möchte Jhm oder einen andern, den man in diesen Platz annehme, eine Besoldung von 300 fl. so in allem . . . beygeleget werden. Wenn es aber ein subjectum seye, welches sonderbahr excellire, und man solches nicht wohl um erstgemelte Gage haben könne, so möchte einem solchen auch die in der Tabell angesetzte Gage zu 380 fl. zu paßiren seyn«.

Die Kosten der Hofkapelle wurden auf 6776 fl. veranschlagt. Unterm 9. März 1747 verfügte Karl Friedrich »die Einrichtung der Kapelle« 1).

Diese Verfügung Karl Friedrichs machte eine ganze Reihe von Neuengagements, Wiederaufnahmen und Verschiebungen in der Hofkapelle notwendig, die im Jahre 1747 und im Laufe der nächsten Jahre auch wirklich zustande kamen 2) und in der Hofmusik die Zeiten Karl Wilhelms wieder aufleben ließen. Am 23. Januar 1747 wird Joh. Gottlieb Benndorf, der durch den Tod des Herzogs Adolf von Sachsen-Weißenfels »dienstlos geworden« 3), zum Hofmusiker mit 220 fl. Besoldung und Naturalienbezug ernannt, am 17. Februar erhält Friedr. Ludwig Pfeifer, der »Sohn des allhießigen Ältern Hof Trompeter [Burkhard] Pfeifer«, eine Anstellung als Hoftrompeter mit 90 fl. Besoldung und Naturalienbezug. Am 14. März tritt der aus »Heidelberg gebürtige« Jakob Nolda als Fagottist und Lakai mit 109 fl. Besoldung und Naturalienbezug in den Hofdienst, am 4. April mit 150 fl. Besoldung und Naturalienbezug Carl Cozian als Hofmusiker. Am 23. April wird Joh. Reisch aus der Livree zum Hofmusiker befördert. Unterm 23. Mai laufen die Aufnahms-

1) Arch. Karlsruhe, Haus- und Hofsachen, Hofstellen, Hofmusik.

2) Hier kommt an Aktenmaterial in Betracht: Arch. Karlsruhe: »Hof Meubles Verwaltung, Livrée und Montirungs Sachen in specie Annahme der Trompeter und Pauker«; »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, in specie Hof Orchester, a) Direktoren; b) Sängerinnen; c) Hof Musici; d) Hof Trompeter«.

3) Am 16. Mai 1746 starb Johann Adolph II., der letzte Herzog von Weißenfels. — Arno Werner, Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels, 1911, S. 110 nennt für diese Zeit keinen Instrumentalisten, sondern einen »Sänger Bendorf«.

dekrete für den Konzertmeister Bodinus als »premier violinist« (220 fl. und N.), die Sängerin Elisabeth Hengelin (126 fl. und N.), den Bassisten Joh. Georg Thiel (115 fl. und N.) und dessen Sohn Joh. Wilhelm Thiel (101 fl. und N.), für die Hoboisten Wenzel Großbach (109 fl. und N.), Christ. Friedr. Graßold (220 fl. und N.) und Anton Mocker (150 fl. und N.), für die »bisherigen Hautboisten und Lakaien« Joh. Prüsch (150 fl. und N.) und Joh. Philipp Trost (50 fl. *addition*), sowie den Hofmusiker Joh. Georg Cramer (171 fl und N.). Am 10. Juni werden der Violinist Ludwig Kautz und der Fagottist Joseph Kautz, beide aus Mannheim, mit je 150 fl. Besoldung und Naturalienbezug engagiert, am 1. Juli 1748 Adalbert Niedel, von Neuschloß aus Böhmen, als Hofmusiker und Waldhornist (150 fl. und N.), am 8. April 1749 Joh. Phil. Müller, von Hornbach aus dem Zweibrückischen, als Hofmusiker und Fagottist (100 fl. und N.) sowie der Italiener Joh. Bernhard Pompeati als Hofmusiker und Waldhornist (150 fl. und N.). Zwar keine feste Anstellung, doch Verwendung in der Hofmusik findet im Jahre 1751 Wilhelm Rupert Schwarz als »*Second Hautbois*«. Vom 23. April des gleichen Jahres erscheint Andreas Ehrenfried Forstmeyer, »von Weißenfels am Sand gebürtig, in der Hofkapelle, vom 29. Januar 1753 der Hoboist Maximilian Friedr. Nast; beide wurden unter die Lakaien mit je 79 fl. Besoldung und Naturalienbezug eingereiht. Vom Württembergischen Hofe kommt am 17. Oktober 1754 der aus Ferrara stammende Violinist Hiacinto Sciatti in die Karlsruher Hofkapelle (300 fl. und N.).

Über die Tätigkeit dieser Musiker in der Karlsruher Hofkapelle wie über ihre Schicksale bringen die Akten einzelne Mitteilungen bei. Mit Molter's Bemühungen bei der Neuordnung der Hofkapelle scheint der Markgraf zufrieden gewesen zu sein. Am 17. April 1747 bewilligte er ihm eine Gehaltserhöhung von 100 fl. Bodinus erhält am 27. September 1753 ein Empfehlungsschreiben ausgestellt, nachdem er bereits im Jahr vorher »von hier ausgewichen«. In Benndorf hatte der Hof einen Violoncellisten und einen »Virtuosen auf der Viola di Gamba« gewonnen, der ihm bis zu seinem Tode (am 27. Februar 1770) treublieb. Dem Trompeter Friedr. Ludwig Pfeifer, dessen Vater am 15. Mai 1757 starb[1]), wird am 18. Juni ebenso wie dem »ältesten Hof Trompeter« J. H. Oßwald, der »jederzeit bey der Hof Music seine Dienste gleich einem andern Hof Musico« leistete[2]), eine jährliche »*Extraordinarj* Zulage von 25 fl.« gewährt.

1) Dieser versah seit dem 23. April 1748 die durch den Tod des Hoforganisten Eberhardt († 6. März) erledigte Stelle.

2) Diesem Oßwald wird unterm 12. Juni 1758 auch die »vacante Hof Fouriers-Stelle, auf die Art, wie der jüngst verstorbene Hof Pauker Bitsche solche gehabt«, übertragen. Eine weitere, jährliche Zulage von 25 fl. wird ihm am 16. Oktober 1761 zugeteilt. Gestorben ist er am 3. April 1769.

Auch diese beiden Trompeter harrten bis zu ihrem Tode in Karlsruhe aus[1]). Den Fagottisten Nolda verlor die Hofkapelle durch den Tod bereits am 28. März 1747, wo er gelegentlich eines Besuches bei seinem Bruder, einem Mannheimer Chirurgen, »einem hitzigen Fieber« erlag, ebenso den Hoboisten Graßold am 24. August. Cozian wird am 2. Juli 1753 entlassen, da des »Herrn Landgrafens zu Hessen Darmstadt Hochfrstl. Dchl. ihn zu dero Diensten gndst. verlanget«. Großbach desertierte am 27. Mai 1748 unter Hinterlassung von Schulden. Der Sängerin Hengelin, die »sowohl bey denen Kirchen, als anderen *Musiquen* singen« mußte, wird, »um sich in der *vocal Musique* mehrers *perfectionieren* zu können«, im Juli 1748 und im März des nächsten Jahres der erbetene Urlaub zwar nicht nach Stuttgart zur württembergischen Virtuosin Cuzoni, so doch nach Mannheim bewilligt. Nach der Meldung der Akten war sie jedoch »in der Nacht zwischen dem 20t. und 21t. [August 1749] mit einem dahier sich aufgehaltenen Italiäner nahmens Galleti auf und davongegangen«. Der junge Thiel wird unterm 18. Mai 1754 seinem alten Vater[2]) zu dessen Erleichterung im Dienste »adjungirt«. Seine fortgesetzt eingereichten Bittgesuche[3]) um Verbesserung seiner Lage erfahren vom Hofe scharfe Ablehnung und die deutliche Aufforderung, sich eine andere Stelle zu suchen, falls er »es anderwärts Beßer zu finden glaube«. Ebenso ablehnend verhielt sich der Hof auch gegenüber den Gesuchen anderer Hofmusiker. Niedel nimmt daher seine Entlassung am 23. Januar 1749, Mocker am 17. Februar 1765. Ludwig Kautz erreicht bereits am 4. September 1748 ebenso wie Joseph Kautz eine »*addition* von 50 fl.« und am 13. Juli 1753 eine jährliche Zulage von 100 fl.[4]). Müller's Besoldung erhöht sich unterm 18. Januar 1753 um 50 fl. und wird am 13. April 1755 jener Benndorf's gleichgestellt[5]). Unentwegt richten Forstmeyer und Nast Bittgesuche an den Markgrafen, der ihnen am 28. Dezember 1753 eine jährliche Zulage von je 25 fl., am 27. Dezember 1760, da sie nach ihren eigenen Angaben »nicht nur bey fürstlicher Cammer Music bißher gleichsam ohnentbehrlich gewesen, sondern auch bey den Jagden und Schlittenfahrten mehrere Beschwerlichkeiten als alle übrigen ausgestanden«, eine Extrazulage von je 25 fl. und am 5. Oktober 1765 eine weitere Zulage von je 40 fl.

1) Oßwald starb am 3. April 1769, Pfeifer am 19. April 1805 im 77. Lebensjahre.

2) Thiel starb am 23. März 1758.

3) Unter diesen befindet sich ein Schriftstück vom 3. März 1749, in dem Thiel das Ansuchen stellt, ein Jahr in die Fremde gehen und fremde Virtuosen hören zu dürfen.

4) In den Akten werden beide als »von Mannheim gebürtig« bezeichnet. Unterm 5. Mai 1749 erhält Ludwig Kautz Urlaub nach Mannheim, sowie einen Vorschuß von 150 fl., die »nach und nach wieder abgezogen werden sollen«.

5) Müller starb am 13. Mai 1798.

genehmigt. Andere Hofmusiker werden in den 50er Jahren auf die »jetzigen mißlichen Zeiten« sowie darauf, daß »Ihro Dchl. die ohnehin sich hochbelaufenden Kosten der Hof Music nicht mehr zu erhöhen gemeynt seyen«, hingewiesen und auf die Zukunft vertröstet. Reisch, für den Molter sich einsetzt:

»Demnach der durch das austreten des gewesenen Hof Musici, Jacob Hengel[1]), zerrissene *Chor de Musique* von Clarinetten und Horn, nunmehro durch Besondern Fleiß des Hof Musici Reuschen anwiederum ergänzet und wir nun auch durch erstgenannten Hengels ausweichen deßen gantze Besoldung ledig werden . .«

erhält erst am 26. Juni 1762 eine jährliche Zulage von 50 fl.[2]), ebenso unterm gleichen Datum Pompeati[3]), und am 17. Juli Cramer, der im Einverständnis des Hofes eine Reise »in Sachsen nach Dresden« unternommen hatte, »um bey dasig berühmten organisten des mehreren sich *perfectioniren* zu können«.

Wir lernen da in der Karlsruher Hofkapelle Verhältnisse kennen, wie sie auch an anderen kleineren Hofhaltungen jener Zeit anzutreffen waren. Nach der Zahl der Instrumentalisten kam die Kapelle jener unter der Regierung Karl Wilhelms nahe, gegenüber den großen Kapellen, wie sie damals in Wien oder Dresden in Blüte standen, gehörte sie in die Reihe der kleineren Institute.

Mit der Anstellung Sciatti's hörten die Neuaufnahmen und Veränderungen in der Karlsruher Hofmusik auf ein Jahrzehnt nahezu auf. So verzeichnet der »Staats- und Addresse Calender«[4]) von 1763 Kapellmitglieder, die fast sämtlich schon längere Jahre am Hofe tätig gewesen waren:

Capelmeister, Herr Johan Melchior Molter.
Violinist, Herr Ludwig Kauz.
» Herr Hiacyntho Sciatti.
» Herr Carl August Pfeifer.
Waldhornist, Herr Antoni Mocker.
» Herr Johan Bernhard Pompeati.
Flauto-Traversist, Herr Johan Reusch.
Violoncelist, Herr Johan Gottlieb Bendorf.

---

1) Dieser Hengel dürfte mit jenem Hofmusiker identisch sein, der als »Hengelins Vater« in den Akten figuriert und seine Tochter 1747 nach Stuttgart zu begleiten wünscht, um dort bei dem Württembergischen Virtuosen Hardt (s. J. Sittard, Zur Gesch. der Musik u. des Theaters am Württembergischen Hofe, 2. Bd., S. 6 ff.) studieren zu können.

2) In einem späteren Bittgesuch vom 14. Aug. 1769 hebt er hervor, daß er die »consertisten (!) und premier Flauto-Stelle, nicht weniger daß premier Blaßen auf dem clarinett« schon lange Zeit versehen habe.

3) Wegen der Heiratsgelder von Pompeati's Ehefrau werden vom Hofe aus Verhandlungen mit den Turiner Behörden gepflogen. Eine Anleihe von 300 fl. zur Instandsetzung seines Hauses wird Pompeati verweigert, da dasselbe auf 1500 fl. versichert und mit einer Hypothek von gleicher Höhe belastet war.

4) Bibl. Karlsruhe.

Clavicinist, Herr Johan Georg Cramer, auch Hoforganist.
Fagotist, Herr Philip Müller.
Hautboist, Herr Johan David Neuman.
Tromneter, Herr Johan Hartman Oswald.
» » Carl Pfeifer.
» » Johan Martin Eyring.
» » Friederich Pfeifer.
» » Johan Dietrich Schneeberger.
Hofpaucker, Herr Carl Ludwig.
Jagdwaldhornisten, Herr Maximilian Friederich Nast.
» » Andreas Ehrenfried Forstmeier.

Auch Carl August Pfeifer, der Sohn des Trompeters Carl Pfeifer, war am Hofe kein Neuling. Schon im Jahre 1753 wird er als Kapellknabe erwähnt und erwirbt sich vier Jahre später zum Kostgeld noch eine jährliche Zulage von 50 fl.[1]). Lediglich in dem Trompeter Schneeberger, der am 6. Juni 1762 vom »hessen-Casselschen Curassier Regiment« in den Karlsruher Hofdienst eingestellt wurde, sowie dem Pauker Ludwig, dem Nachfolger Bitsche's, sehen wir neue Instrumentalisten[2]).

Zu einem Wechsel in den Spitzen der Hofkapelle gab der Tod Molter's am 12. Januar 1765 Veranlassung[3]). Am 6. März wird Sciatti »unter Beybehaltung seiner Bißherigen Besoldung zum Concert Meister ernennet und ihme bey Unserer Hof Musique, bis zu Wiederbesetzung der erledigten Capell-Meisters Stelle die Direction übertragen«. Am 3. Januar 1766 rückt er in die erledigte Kapellmeisterstelle ein. Sein Gehalt blieb derselbe, seine Ansprüche auf Brennholz wurden jährlich auf »6 Maß Buchen- und 3 Maß Tannenholz« festgelegt[4]). Den Konzertmeisterposten erhält am 29. Dezember 1765 Carl August Pfeifer, der im Jahre 1762 sich »nach Mannheim in der absicht begeben hatte, um sich alda sowohl in der Composition, als in der Violin Geschickter zu machen«, und dem am 1. November 1763 ein Gehalt von 220 fl. nebst Naturalien zugesprochen worden war[5]). Aber bereits im »Hof- und Staats-Kalender von 1768[6]) trägt der Konzertmeisterposten den Vermerk »vacat«.

Als Flautotraversist tritt an Stelle des ausgeschiedenen Mocker am 19. Juli 1765 Johann Gottlieb Escher »von Maulbronn«[7]). Die Geiger werden ergänzt am 12. Juli 1767 durch François Joseph Richter »von

1) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, in specie Hof Orchester c) Hof Musici«.
2) Arch. Karlsruhe: »Hof Meubles Verwaltung, Livrée und Montirungs Sachen, in specie Annahme der Trompeter und Pauker«.
3) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, in specie Hof Orchester a) Direktoren«.
4) Ebenda.
5) Ebenda.
6) Bibl. Karlsruhe.
7) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, in specie Hof Orchester, c) Hof Musici«.

Mannheim«, der nun »des vacanten Concert Meisters Pfeifer Gage« erhielt, aber bereits am 21. September 1768 »ohne Hinterlassung von Frau und Kindern« starb[1]), am 23. Mai 1769 durch Johann Friedrich Backofen, der auch Fagott blasen konnte und ein Gehalt von 220 fl. nebst Naturalien bezog[2]), und am 10. April 1770 durch den aus Sachsen gebürtigen »bisherigen Laufer« Nicolaus Friedrich Busch[3]), der mit gleichem Gehalt Anstellung fand. Aus der Livrée kommen am 3. März 1770 Forstmeyer und Nast und sind damit am Ziele ihrer Wünsche[4]).

Die Hofmusiker mußten vielseitige Künstler sein und hatten auf verschiedenen Instrumenten ihre Fähigkeiten zu erweisen. Der Stand der Kapelle von 1771 tut beispielsweise dies deutlich dar[5]):

Capellmeister: Herr Hyacintho Sciatti.
Concertmeister: Vacat.
Violinisten: Herr Ludwig Kautz.
» » Christian Gottlieb Escher.
» » Johann Friedrich Bakof.
» » Maximilian Friedrich Nast.
» » Andreas Ehrenfried Forstmeyer.
Violist: Herr Johann Georg Cramer.
» » Andreas Ehrenfried Forstmeyer.
» » Nicolaus Friedrich Busch.
Vilionist: Herr Johann Dietrich Schneberger.
Flautotraversist: Herr Johann Reusch.
Hautboist Derselbe.
Clarinettist: Derselbe.
Fagottist: Herr Philipp Müller.
Waldhornist: Herr Heinr. Bernbard Pompeati.
Clavicinist: Herr Johann Georg Cramer.
Hoforganist: Derselbe[6]).
Procantor: Herr Matthäus Casimir Lendorff.
Trompeter: Herr Joh. Martin Eiring.
» » Friedrich Pfeifer.
» » Johann Friedrich Schneberger.
Hofpaucker: Herr Carl Ludwig.

Zu diesen Musikern kamen bei Aufführungen noch musikkundige Lakaien, von denen im Mai 1770 Georg Andreas Schatz und Christian Schall dringliche Bittgesuche um Verbesserung ihrer Lage an den Fürsten richten[7]).

Aus dieser Liste geht hervor, daß sich die Karlsruher Hofkapelle nach der Zahl ihrer Mitglieder gegenüber ihrem früheren Bestand von

1) Ebenda.
2) Ebenda.
3) Ebenda.
4) Ebenda.
5) »Staats und Addresse Kalender auf das Jahr 1771« (Bibl. Karlsruhe).
6) »Für das Orgelschlagen bey Hofe« erhielt er am 12. Dezember 1757 eine jährliche Zulage von 26 fl., am 17. März 1770 eine solche von 42 fl. — In den 80er Jahren erteilt er auch den Schulseminaristen Klavierunterricht.
7) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, in specie Hof Orchester, c) Hof Musici«.

1763 damals nicht gehoben hatte. Einen nicht unbedeutenden Aufschwung nahm sie dagegen in den Jahren nach der Vereinigung der beiden Markgrafschaften.

Der Kapelle oblag die Ausführung der Kirchenmusik sowie der Tafel- und Ballmusik. Außerdem wirkte sie auch bei den gelegentlichen musikdramatischen Veranstaltungen mit.

### b) Molter's Drama per musica.

Molter trafen wir schon in seiner Jugend am Karlsruher Hofe. Von hier aus konnte er, wie wir gesehen haben, eine längere Studienreise nach Venedig unternehmen. Nach seiner Rückkehr erlebte er als Nachfolger Käfer's noch die Blütezeit der deutschen Oper unter Karl Wilhelm. Nach zehnjähriger Abwesenheit in Thüringen trat er wiederum in den badischen Hofdienst und konnte dann nach dem Regierungsantritt Karl Friedrich's die Kapelle wiederum besseren Zeiten entgegenführen.

Aus der Zeit vor der Neuorganisation der Hofmusik unter Karl Friedrich wird Molter's »drama per musica auf Sr. des Marggrafens und Landes-Printzen Hochfürstl. Durchl. hohen Geburtstag« stammen. Widmung, Text und Wahl der musikalischen Mittel machen zur Gewißheit, daß das Stück nach 1743 entstanden ist. Der Umstand, daß sich Molter auf dem Manuskript des Textes[1]) in erster Linie »fürstl. Sachsen-Eisenachischer« Kapellmeister nennt und hierauf erst hinzufügt »auch fürstl. Marggräfl. Baden-Durlachischer Capellmeister«, schließt jedoch nicht aus, daß dasselbe von Molter bereits in Eisenach geschrieben und dem badischen Hof als Empfehlung übersandt worden war. Die ausdrückliche Bezeichnung des Stückes als »drama per musica« im Textbuch wie in der Partitur[2]) läßt annehmen, daß dasselbe für szenische Darstellung gedacht und als solche auch in Karlsruhe gegeben worden war.

In dem Stücke treten die vier allegorischen Figuren: die Lust, die Weisheit, der Verstand und die Liebe auf. Lust, Weisheit und Verstand streiten um ihre gegenseitigen Vorzüge. Diesem Wettstreit macht die Liebe ein Ende, indem sie darauf hinweist, daß heute der Geburtstag Karl Friedrich's gefeiert werde, und auffordert, daß alle zur Verherrlichung desselben beitragen sollen. Mit einer Hymne des Chors schließt das Stück, das ganz nach der Art der an deutschen Fürstenhöfen des 17. und 18. Jahrhunderts gepflegten Serenaden entworfen und ausgeführt ist. Gegenüber den Gebräuchen anderer Höfe wurde hier jedoch der Weihrauch nur in geringem Maße gespendet und damit vielleicht einem Wunsche des Gefeierten entsprochen.

Molter hatte die Rollen der Lust und der Liebe für Soprane, die der Weisheit für Tenor und jene des Verstandes für Baß geschrieben. Eine Altstimme fehlte. Als Orchester sind die Streicher herangezogen, zu denen

1) Gr. Haus-Fideicommiß in Karlsruhe.
2) Manuskript in Bibl. Karlsruhe.

im dreistimmigen Schlußchor noch zwei Clarini treten. Die damaligen Verhältnisse der Karlsruher Hofmusik dürften auf diese Anlage und Ausführung bestimmend eingewirkt haben. Die Partitur zerfällt in Da Capo-Arien und in knappe Seccorezitative, welche die italienische Schulung verraten, wie die Behandlung der Streicher, namentlich der Violinen, den Instrumentalkomponisten erkennen lassen. Zu Szenen, in denen sich die dramatische Begabung zeigen konnte, bot der Text keine Gelegenheit.

Dieses »drama per musica« wirft ein Licht auf die Beschaffenheit jener deutschen Stücke, die nach dem Untergang der frühdeutschen Oper gelegentlich auf den Operntheatern jener kleineren Höfe gespielt wurden, die einerseits auf die nun allenthalben zur Herrschaft gelangenden Italiener verzichteten, andererseits aber auch eine ausgedehntere Tätigkeit deutscher Kräfte nicht wünschten.

(Fortsetzung folgt.)

---

# Les deux «Benvenuto Cellini» de Berlioz.

Par

**J.-G. Prod'homme.**

(Paris.)

Au cours de fêtes musicales françaises données à Munich, il y a deux ans, ce ne fut pas une des moins agréables surprises auxquelles furent conviés les auditeurs français, que la représentation du *Benvenuto Cellini* de Berlioz, qu'aucune scène de Paris ou de province n'a repris depuis sa création, — et sa chute, — à l'Opéra, en 1838-39. Cette représentation fut sauf erreur, la dernière dirigée par le regretté Felix Mottl de l'opéra berliozien.

Nos compatriotes, pour la plupart, ne l'avaient jamais entendu, et pour cause; ils furent enthousiasmés par la jeunesse et la fraîcheur de certaines pages de cette partition, qui, par ailleurs, porte la marque du temps où elle fut écrite. — *Benvenuto*, ne l'oublions pas, est contemporain de *Robert-le-Diable* et des *Huguenots*, et son livret, tout en étant signé du poète des *Iambes*, est, malgré ses audaces de langage, contemporain de ceux de Monsieur Scribe . . .

Les tribulations qu'eut à subir *Benvenuto*, lors de ses premières représentations, ont été contées dans tous leurs détails par les biographes de Berlioz; aussi bien n'est-ce pas le but de la présente étude de les rapporter une fois de plus. Il nous a paru intéressant, au contraire, de rechercher, en prenant pour termes de comparaison le livret original et la partition actuellement connue, quelles modifications furent apportées par Berlioz à l'œuvre primitive, entre 1852 et 1856, c'est-à-dire, à l'époque des reprises faites tant à Weimar (en 1852, 1854 et 1856), sous la direction de Liszt, qu'à Londres, sous la direction de Berlioz lui-même (en 1853).

Une reprise annoncée très dubitativement, quelques années plus tard, au Lyrique de Carvalho, n'eut pas de suite, non plus que les différentes annonces faites depuis une cinquantaine d'années, notamment en 1886 (par l'Opéra-Comique), et qui ne furent jamais suvies d'exécution.

On assure aujourd'hui que *Benvenuto* sera représenté très prochainement à Paris; cette reprise, ajoute-t-on, sera «retentissante». Tous les Berlioziens le souhaitent et s'en réjouissent déjà. Mais, que sera, au point de vue musical, cette «reprise retentissante»? Ses promoteurs chercheront-ils à restaurer *in extenso* la partition sifflée à l'Opéra de la rue Le Peletier? Ou bien se borneront-ils à copier les représentations allemandes de Munich, de Dresde ou de Berlin?

Il semble que la vérité doive se trouver entre ces deux extrêmes, et que, tout en respectant la volonté de Berlioz (et les suggestions de Liszt), il soit possible, et plus conforme à la vraisemblance dramatique, de se rapprocher de la version de 1838: 1° en rétablissant la coupe de l'opéra en deux actes, et en quatre (ou cinq) tableaux; 2° en s'inspirant, à ce dernier point de vue, de la mise en scène de Munich.

* * *

On trouvera ci-dessous, d'abord l'analyse du livret original de de Wailly et Barbier; puis, quelques observations relatives aux variantes arrêtées par Berlioz et Liszt et fixées dans la partition Litolff; enfin un tableau comparatif des deux versions, dont l'examen confirmera la conclusion proposée[1]).

Le livret original, paru en 1838, chez D. Jonas, à l'Opéra et chez Barba, au Palais-Royal, est ainsi intitulé: «*Benvenuto Cellini*, opéra en deux actes, paroles de MM. Léon de Wailly et Auguste Barbier, musique de M. Hector Berlioz, représenté, pour la première fois, sur le Théâtre de l'Académie royale de Musique, le 3 octobre 1838»[2]).

C'est une brochure in-8° de 36 pages, à deux colonnes, semblable aux autres livrets de l'époque. La distribution des rôles est ainsi établie, au verso du titre:

| PERSONNAGES. | | ACTEURS. |
|---|---|---|
| Benvenuto Cellini, ciseleur florentin . . . . . . | MM. | Duprez. |
| Giacomo Balducci, trésorier du pape . . . . . . | | Dérivis. |
| Fieramosca, sculpteur du pape . . . . . . . . | | Massol |
| Le Cardinal Salviati, camerlingue . . . . . . . | | Serda. |
| Francesco } chefs d'atelier de Cellini. . . . . | | Wartel |
| Bernardino } | | Ferdinand Prévost. |
| Pompeo, spadassin, ami de Fieramosca . . . . | | Molinier. |
| Un Cabaretier . . . . . . . . . . . . . . . | | Trevaux. |
| Teresa, fille de Balducci . . . . . . . . . . | Mmes | Dorus-Gras. |
| Ascanio, élève de Cellini . . . . . . . . . . | | Stolz. |

PERSONNAGES MUETS.

Le faux Tésorier. Arlequin. Polichinelle. Colombine. Deux Spadassins.

---

1) Quant à l'examen ou à l'analyse de la partition, il nous suffira de renvoyer aux travaux de Michel Brenet (*Deux Pages de la Vie de Berlioz*, 1889, p. 45 et suiv.), du Dr. A. Smolian (*B. Cellini von H. Berlioz*, Leipzig, 1901) et de M. Ad. Boschot, *Un Romantique sous Louis Philippe*, Paris, 1908, chapitre VII: Le chute de *Benvenuto*). Cf. P. Lalo, feuilletons du *Temps*, des 11 et 18 octobre 1910.

2) On sait que la première dut être retardée de huit jours et reportée au 10

CHŒURS.

Servantes et Voisines de Balducci. Ciseleurs. Fondeurs. Masques. Sbires. Moines. Suite du Cardinal. Peuple.

«La scène se passe à Rome, au seizième siècle, sous le pontificat de Clément VII, les lundi, mardi gras et mercredi des Cendres.»

La page 1, qui suit cette énumération, donne les noms des artistes de la danse. La page 2 est occupée par ce sonnet, qu'un contemporain, Chaudes-Aigues, critique de *l'Artiste*, n'hésitait pas à attribuer à de Wailly tout seul:

Le drame que l'on offre à tes yeux, spectateur,
N'est point un pur roman indigne de croyance;
Les faits sont vrais, tu peux en prendre connaissances
Aux mémoires écrits par le grand Ciseleur.

Cellini vit le jour dans la belle Florence;
Il fut en même temps bon orfèvre et sculpteur,
Il sut défendre Rome en savant artilleur,
Et suivit à Paris François premier de France.

Il était violent et souvent sans raison;
Très prompt à la riposte, il tua plus d'un homme
Et mainte fois, ne dut qu'au talent son pardon.

Ce n'était pas un ange, on le voit, mais en somme
Il n'eut jamais au cœur de basse affection
Et toujours il aima l'art avec passion.

A la page suivante, commence le livret proprement dit, dont voici une rapide analyse:

«ACTE PREMIER. Premier Tableau. Lundi gras. L'appartement de messer Giacomo Balducci au tomber de la nuit. . . . La nuit augmente graduellment.»

Scène I. «Teresa regarde par la fenêtre; Balducci entre par la porte du fond, achevant de s'habiller». Il va se rendre chez le pape, qui dérange son trésorier

Pour Cellini, ce libertin,
Ce paresseux, ce Florentin!

Teresa reste seule un moment. On entend un chœur de masques au dehors. Balducci, qui a fait une fausse sortie, revient; il se penche à la fenêtre et reçoit en pleine figure une grêle de confetti, — «de fausses dragées», dit le livret. Tandis qu'il se fâche, ayant reconnu la voix de Cellini parmi les masques. Teresa reçoit une pluie de fleurs.

Scène II. Restée seule enfin, «parmi les fleurs qu'on vient de lui jeter, elle ramasse un bouquet» et un billet de Cellini. Air: «Entre l'amour et le devoir . . .»

Scène III. Cellini survient: duo «Vous que j'aime plus que ma vie . . .»

Scène IV. Fieramosca, son rival, entre sans être vu et les observe. Cellini et Teresa se donnent rendez-vous pour le lendemain, place Colonna. Déguisé en moins blanc, tandisque son élève Ascanio aura revêtu une robe brune de capucin, il enlèvera Teresa; puis tous deux partiront pour Florence.

Scène V. Balducci revient de chez le pape, surpris de voir sa fille encore debout. Cellini s'est dissimulé derrière la porte ouverte; Fieramosca s'est caché dans la chambre de Teresa, où Balducci le trouve; pendant ce temps, Cellini disparaît. Balducci crie au secours, appelle «voisines et servantes», à la grande confusion de Fieramosca.

Scène VII. «Les femmes arrivent en trois groupes, à demi vêtues, des lanternes, des lampes à la main» et empêchent de sortir Fieramosca, «Orphée au milieu des Bacchantes!» Tout meurtri, il finit par s'enfuir, «poursuivi par le chœur».

Deuxième Tableau. Mardi gras. Scène VIII. «Le théâtre représente la place Colonna ... Au fond, la colonne Antonine et une fontaine. A droite, un théâtre de pasquinades. A gauche, une taverne». Des ciseleurs, «amis et élèves de Cellini» boivent devant la taverne. Chant des Ciseleurs[1]).

Scène IX. Le Cabaretier réclame le paiement de son «mémoire».

Scène X. Ascanio arrive, «portant un sac d'argent». S'adressant à Cellini, il chante:

«Cette somme t'est due
Par le pape Clément
Pour fondre la statue
Que l'Italie attend
De ton noble talent.»

Cellini s'engage devant ses amis à fondre, le lendemain, sa statue de *Persée*. On paie le cabaretier.

Scène XI. Fieramosca arrive au fond du théâtre; il entend ces mots de Cellini:

«Je sais que Balducci
Quittera sa demeure
Pour venir voir ici
Les belles pasquinades
De maître Cassandro.
Nous-mêmes, camarades,
Dans de folles parades,
Drapons le Giacomo.

— Par Dieu! le rôle est beau!»

riposte le chœur, qui se précipite chez Cassandro.

Scène XII. La foule commence à circuler. Fieramosca, encore tout meurtri de l'aventure de la veille, confie à son ami Pompeo la farce que les Ciseleurs veulent faire au trésorier et l'enlèvement projeté de Teresa par Cellini. Dans un air comique, le grotesque Fieramosca pourfend des ennemis imaginaires, et vante ses prouesses de faux spadassin.

Scène XIII. (Final). La place s'anime; Teresa et son père paraissent. La foule s'arrête devant la baraque de Cassandro, où «deux baladins déroulent une immense affiche où se lisent ces mots: *Le roi Midas ou les oreilles d'âne*, opéra-pantomime». Cellini et Ascanio, l'un en moine blanc, l'autre en capucin, arrivent et s'approchent de Teresa, tandisque Balducci lit l'affiche. Quatuor. Chœur du peuple; cris des bateleurs. Le spectacle commence. Pantomime; Le roi Midas s'est fait les traits de Balducci; celui-ci se fâche de se voir joué ainsi, et s'élance sur le théâtre de Cassandro. Le public curieux s'approche pour mieux assister à la lutte engagée entre Balducci et les bateleurs. Cri général. A ce moment, la nuit tombe. Les *moccoli*[1]) apparaissent. La rue et la place s'illuminent à la clarté d'une foule de petites bougies portées par les masques, qui les soufflent et les rallument en se poursuivant». Cellini et Ascanio s'approchent de Teresa; Fieramosca et Pompeo, déguisés de même, l'un en moine blanc et l'autre en capucin, font de même; Teresa ne sait ce que signifient ces deux couples. «C'est moi, prenez mon bras», disent en même temps Cellini et Fieramosca. Les quatre faux moines en viennent aux mains. Cellini tue Pompeo. On l'arrête. Le canoe dut Fort-Saint-Ange tonne trois fois; les moccoli s'éteignent. Nuit complète. Cellini, délivré par ses amis, s'enfuit. Fieramosca, pris pour lui, est arrêté à la demande de Balducci. Après un ensemble grandiose de tout le peuple, qui se dispute et se bat dans la nuit noire, le rideau tombe au moment où la mêlée est à son comble.

ACTE DEUXIÈME. Troisième Tableau. Mercredi des Cendres. «L'atelier de sculpture de Cellini ... A gauche, le modèle en plâtre de la statue colossale de

1) Ce chant composé dès 1834, avait été dirigé par Berlioz, aux concerts donnés par lui, les 23 novembre et 7 décembre 1834. Il était chanté par un trio et des chœurs.

2) «*Moccoli* petites bougies que le mardi gras, à Rome, les masques portent et éteignent en se poursuivant, jusqu'au moment où le canon du fort Saint-Ange annonce la fin du carnaval». (Note du livret.)

*Persée.*» Teresa et Ascanio, «sur le pas de la porte entr'ouverte», se demandent ce qu'est devenu Cellini. Un chœur de moines blancs s'entend au dehors. Teresa et Ascanio font une «prière à deux voix», accompagnée par le chœur qui se rapproche et passe devant la maison.

Scène II. Cellini «entre précipitamment. Il est encore vêtu en moine blanc; sa robe est ensanglantée». Après les premières effusions, il raconte les événements de la nuit; comment il s'est échappé et comment, à la faveur de son déguisement, il a pu se joindre aux moines blancs qui viennent de passer «se rendant à l'office». Maintenant, il ne pense plus «qu'à partir au plus vite ... Va chercher un cheval», ordonne-t-il à Ascanio.

Scène III. Seul avec Teresa, il se prépare à fuir: duo.

Scène IV. Ascanio accourant, annonce l'arrivée de Balducci et de Fieramosca. Cellini cache Teresa derrière le *Persée.*

Scène V. Balducci réclame sa fille; Teresa se découvre. Cellini déclare son amour; mais Balducci le repousse et s'adressant à Fieramosca

«Mon gendre, voici ta femme, ammène-la!»

Courte dispute entre Fieramosca et Cellini, qu'interrompt,

Scène VI, l'arrivée du Cardinal.

«A tous péchés, pleine indulgence!»

proclame le camerlingue.

«Justice à nous, seigneur et maître!»

s'écrient à la fois Fieramosca et Balducci qui accusent Benvenuto, l'un d'avoir séduit sa fille, l'autre d'avoir tué Pompeo. Le Cardinal vient surtout réclamer la statue promise au pape.

«Elle n'est pas fondue encor.»

Le Cardinal gronde assez paternellement l'orfèvre, et dit:

«Un autre aura décidément<br>Le soin de fondre ta statue.

— Un autre fondre ma statue!»

Cellini préfère leur faire voir

«... sous son bras<br>Moule et statue<br>Voler en éclats<br>Avant qu'une main vulgaire ...»

Il s'élance un marteau à la main, pour démolir son modèle. Des gardes, appelés fort à propos, l'en empêchent. Le Cardinal alors lui demande ce qu'il désire:

«De mes fautes l'entier pardon, ...<br>Celle qui m'aime et que j'adore ...<br>Et puis je veux outre cela<br>Le temps de fondre ma statue ...<br>Cette journée encor m'est nécessaire.»

Si Cellini ne tient pas sa promesse, demain, il sera pendu, décide le Cardinal qui, de plus en plus débonnaire, souscrit à tout. En vain Fieramosca essaie-t-il de rappeler la mort de Pompeo; la fonte de la statue importe seule à Monseigneur.

Le tableau se termine par un sextuor (auquel se joint le chœur composé des gardes de la suite du Cardinal); chacun des personnages y exprime les sentiments qui l'animent: le Cardinal, sa résolution de punir; Cellini et Ascanio la confiance; Teresa la crainte et le désespoir; Balducci et Fieramosca au contraire, la «bonne espérance», d'assouvir leur vengeance. Et le chœur conclut que «l'insolent» ne mérite pas tant d'indulgence pour «sa coupable arrogance».

Quatrième Tableau. Scène VII. «Le théâtre représente une partie de l'atelier de fonderie établi dans le Colysée ... L'horloge sonne quatre heures. Ascanio,

seul, entre en gambadant». Dans un air, il rappelle tous les événements de la nuit du carnaval et de la matinée, contrefaisant tour à tour Balducci, Cellini, Teresa, Fieramosca, le Cardinal.

Scène VIII. Cellini entre et le congédie. Récit: Sur les monts les plus sauvages.

Scène IX. Ascanio reparaît. Chœur d'ouvriers fondeurs au dehors: «Bienheureux les matelots . . .» Cellini va se mettre au travail.

Scène X. Entre Fieramosca, suivi de deux spadassins; il provoque Cellini. Rendez-vous est pris, «ici, tout près, derrière le cloître Saint-André».

Scènes XI et XII. Ascanio sort chercher la rapière de son maître. Teresa entre pendant ce temps: elle est «en habit de voyage».

«Mon père nous trahit, dit-elle . . .
En vain son Eminence,
Prenant notre défense,
A décidé que Toscan ni Romain
Jusqu'à ce soir n'aurait droit à ma main . . .
Bravant cet ordre saint, mon père
A voulu m'éloigner de la ville: mais moi,
Je me suis échappée
Et je reviens à toi!»

Scène XIII. Ascanio apporte l'épée et sort avec son maître, laissant seule Teresa, avec ses «noirs pressentiments».

Scènes XIV et XV. Les ouvriers en chœur appellent Cellini; ils entrent «en tumulte, noirs de sueur et de fumée», Bernardino et Francesco à leur tête. L'absence de Cellini les exaspère plus que ne les étonne la présence de Teresa toute seule ils vont se mettre en grève:

«C'est trop souffrir
Pour l'enrichir.
. . . Nous sommes sans pain,
Nos enfants ont faim!»

s'écrient-ils. Teresa les supplie inutilement de se remettre à l'ouvrage.

Scène XVI. Fieramosca paraît. Teresa, l'apercevant, «tombe presque évanouie dans les bras de Bernardino et de Francesco». Un revirement soudain se produit chez les ouvriers; ils veulent venger leur maître «tué par ce traître». En secouant rudement Fieramosca, ils font tomber de l'or de ses poches». Le faux brave l'offre aux fondeurs, qui repoussent avec indignation l'or de «l'égorgeur du grand ciseleur».

Scène XVII. Cellini revient; il a attendu en vain son adversaire. Le lâche n'est venu que pour débaucher ses ouvriers. On le menace de lui faire prendre «un bain dans un flot d'airain», s'il ne consent à travailler avec les ouvriers du maître. Ceux-ci, ayant repris courage, rentrent dans la fonderie, suivis de Fieramosca, qu'ils ont revêtu d'un costume de travail.

Scènes XVIII et XIX. A Teresa et Ascanio, restés un moment seuls, viennent se joindre le Cardinal, sa suite et Balducci, pour assister à la fonte de la statue. Etonnement du trésorier de trouver encore sa fille chez Benvenuto. Le Cardinal l'apaise d'un mot; Cellini annonce que «tout va très bien. — Allons, commence», dit le Cardinal.

Scène XX et dernière. Le rideau se lève et laisse voir l'intérieur du Colysée où est établie la fonderie. Au fond, le cirque est garni de spectateurs; à droite, le fourneau tout en feu et une échelle conduisant à la chaudière; au milieu, la rigole destinée à recevoir le métal en fusion. Il fait nuit, l'atelier est éclairé par des torches. A gauche, un siège d'honneur où le Cardinal prend place, entouré de toute sa suite.

Fieramosca réclame «du métal! du métal!» Etonnement de Balducci de voir son futur gendre aider à Cellini. Celui-ci va «repaître la chaudière de métal», puis revient. Mais, Bernardino accourt: «La fonte se fige! . . . Du métal!» Sur

ces mots, commence un septuor où Teresa, Ascanio, Cellini, Francesco, Balducci, Bernardino et le Cardinal expriment leurs sentiments divers. Les ouvriers réclament encore «du métal!» Cellini exaspéré, «levant les mains au ciel», implore le Seigneur dans une courte prière. Puis, se relevant, ordonne: «Prenez tout ce que je possède! ...» A son exemple, «Ascanio, Francesco, Bernardino, et les ouvriers s'emparent de tous les ouvrages que contient l'atelier, et les lancent dans la chaudière».

Teresa, Balducci, le Cardinal contemplent la scène presque avec effroi. «On entend une détonation; c'est la chaudière qui éclate». Cellini se précipite sur l'avant-scène: «Je suis perdu!» s'écrie-t-il. Mais, au fond du théâtre, les ouvriers l'acclament: «Vivat! maître!» A ce cri, tous les regards se tournent vers la chaudière, d'où s'élance un torrent de métal liquide qui se précipite dans la terre. Fieramosca, noir de fumée, perce la foule pour arriver jusqu'à Cellini, qu'il embrasse. Balducci permet à sa fille d'embrasser «son futur» Benvenuto, auquel le Cardinal accorde le pardon de ses fautes. Les ouvriers acclament leur maître, et le rideau tombe sur les derniers accords du Chant des Ciseleurs.

Ce livret, sur lequel s'acharnèrent à l'envie, dès le premier jour, les critiques amis ou ennemis de Berlioz, — les uns pour mieux défendre la partition, les autres pour mieux la faire tomber, — ce livret d'une *opera semi-seria* n'était, malgré de romantiques trivialités de langage, souvent inutiles, bien qu'intentionnelles, ni meilleur ni pire que ceux de M. Scribe, par exemple. C'est peut-être cette honnête médiocrité qui mit d'accord un moment les critiques des deux camps. Cependant, il faut reconnaître qu'il offrait de belles situations, que Berlioz sut mettre en valeur avec tout le génie de ses trente-cinq ans, et toute l'ardeur que lui inspirait ce sujet «délicieux de vivacité et de coloris» [1]).

* * *

Après avoir été jouée à l'Opéra avec quelques modifications ou suppressions, Berlioz se rendit compte, lorsqu'elle fut exécutée par Liszt à Weimar, en 1852, que sa partition avait besoin d'être allégée, et resserrée surtout dans sa conclusion. La traduction allemande, confiée à Riccius, suivit d'abord la partition originale en quatre tableaux, sauf «quelques changements» que Berlioz lui-même crut «nécessaires» [2]). On ajouta l'ouverture du *Carnaval romain*, écrite d'après le second tableau, comme prélude au troisième. *Benvenuto*, dont la première avait été fixée d'abord au 16 février 1852, ne fut donné que le 20 mars [3]). Berlioz était alors à Londres. Cette représentation et les suivantes suggérèrent à Liszt des observations auxquelles Berlioz se rendit volontiers.

«Je te dirai au sujet de tes observations sur *Benvenuto*, écrit-il le 2 juillet, de Paris, qu'elles sont parfaitement justes, et que toute la partie que tu proposes de supprimer m'a toujours paru glaciale et insupportable. Mais

1) *Lettres intimes*, 16 décembre 1835.
2) *Briefe ... an Liszt*, I, lettres 162 et 163.
3) On lit dans une correspondance adressée de Paris, le 16 février 1852, au *Diapason* de Bruxelles:

«Roger ... a donné, samedi dernier, un bal monstre. Tout y était à profusion, hommes et femmes de toutes espèces, ... Tout Paris était invité, et beaucoup de personnes n'ont pu pénétrer dans les salons, où se pavanait Berlioz qui n'est pas parti. Voici, dit-on, le pourquoi. Liszt lui avait écrit de Weimar qu'il l'attendait et que sa maison était à sa disposition. Berlioz répondit qu'il n'acceptait pas cette invitation particulière, ne voyageant pas seul ...» (*le Diapason*, février 1852).

personne ne m'avait encore mis sur la voie du moyen tout simple qui en permet la suppression; c'est toi qui l'as trouvé. Il ne s'agit en effet que de ne pas faire sortir le Cardinal après la scène de la statue et de courir au dénouement. Seulement j'ai trouvé le moyen de conserver et le chœur des ouvriers («Bienheureux les matelots») qui commencerait le dernier acte en donnant les soli à Francesco et Bernardino, l'air d'Ascanio (avec un changement de paroles) et l'air de Cellini «Sur les monts». Ces trois morceaux, malgré le peu d'élévation de style du second, doivent, je crois, être conservés. Si l'air de Cellini était inchantable pour ton ténor (chose pour moi inexplicable), il serait toujours loisible de le supprimer d'après le scenario que je vais t'envoyer.

«Il y aura un petit travail à faire pour le traducteur, pour reproduire en allemand les drôles de vers que j'ai dû bâcler. Il résulte de ton idée et de la mienne que l'opéra sera maintenant en 3 actes, que la décoration du 3^me^ acte étant celle du dernier tableau, celle du 3^me^ tableau sera supprimée.

«La coda à $\frac{6}{8}$ Allegro qui terminait le sextuor après le mot *pendu* disparaîtra, puis nous enlèverons les scènes 10—11—12—13—14—15—16—17—18—19— et 20 du dernier acte où se mourait si péniblement l'intérêt, au milieu des entrées, sorties, provocations, etc. de Fieramosca, des inquiétudes de Teresa et de l'embauchage des ouvriers.

«Je crois qu'ainsi dégagé, l'ouvrage pourra marcher. Je vais m'occuper ce soir de faire le récitatif du Cardinal nécessité par la scène qui suivra maintenant le sextuor. Puis je t'enverrai le livret français corrigé, l'air d'Ascanio avec les petites modifications qu'il contient et les soudures bien indiquées. Tu pourras les faire reporter sur la grande partition; mais empêche le copiste de détruire rien dans mon manuscrit. Ne pourrait-on faire copier en entier la partition de ce dernier acte . . .

«Il y a encore une petite coupure qu'on pourrait faire sans rien déranger, si elle est jugée utile; elle consisterait à ne chanter qu'une strophe de la prière à deux voix de Teresa et d'Ascanio «Sainte Vierge Marie». Les litanies de la vierge qui l'accompagnent du dehors ne sont plus maintenant censées dites par des pénitents passant dans la rue, mais par une confrérie qui vient de suivre le *chemin de la croix* auprès de petites chapelles établies, comme on le sait, dans le Colysée.

«Si les deux couplets ne paraissent pas trop longs, j'aimerais mieux toutefois conserver aussi le second» [1]).

«L'opéra ainsi réduit, ajoutait Berlioz le lendemain ou le surlendemain, surtout si on ne conserve pas la Stretta à $\frac{6}{8}$ du sextuor, ne doit pas dépasser la durée d'un spectacle ordinaire d'Allemagne. D'autant plus sûrement qu'il n'y a plus maintenant que deux changements de décors à faire» [2]).

Dès le mois de juillet 1852, en vue d'une reprise prochaine à Weimar, en novembre, de *Benvenuto*, la version nouvelle est à peu près fixée. Les modifications, faites d'un commun accord par Liszt et Berlioz, servirent à cette reprise: deux représentations furent données les 17 et 21 novembre 1852, du nouveau *Benvenuto*, au cours de la *Berlioz-Woche*, à laquelle le compositeur lui-même présida. A son retour, Berlioz trouvait encore quelques retouches, que la représentation lui avait inspirées:

---

1) *Briefe . . . an Liszt*, I, lettres 162 et 163, de Paris, 2 Juillet 1852, et 3 ou 4 (*sic*) Juillet 1852.

2) Cf. les lettres la *Correspondance Wagner-Liszt*, notamment la lettre 83, de Wagner à Liszt.

«J'ai trouvé en revenant une assez bonne modification à apporter au dénouement de *Cellini*, je la ferai dès que la partition me sera parvenue. J'ai profité aussi de ton observation pour le petit mesquin Allegro fugué en *mi majeur* qui interrompt le sextuor: cela est du plus petit style d'opéra-comique et je le supprime. Ce sont les paroles qui m'avaient amené à l'écrire; on peut parfaitement les faire disparaître, elles ne tiennent en rien à l'action. Je vais limer cette scène dont plusieurs détails ne me satisfont pas» [1]).

En février suivant, alors qu'il était «réellement question de monter *Benvenuto* à Her Majesty's Theatre» à Londres, Berlioz reprenait encore une fois sa partition, corrigeait la traduction italienne du libretto, «émaillée des stupidités les plus remarquables» et en tirait lui-même la réduction pour piano. Outre certaines corrections qu'il indiquait à Liszt, il parlait d'un «nouveau dénouement», ou du moins d'un moyen admissible pour faire paraître au dénouement la statue fondue encore incandescente. «J'ai dû ajouter pour cela quelques vers au rôle de Cellini, et ces vers se chantent *sur le morceau instrumental* qui précède le moment du coulage de Persée. Le troisième acte aussi commence autrement et sans agmenter la durée le plus de 2 minutes» [2]).

Après la chute du *Benvenuto* italien à Londres, de nouvelles modifications furent encore faites. «L'ouvrage a gagné beaucoup à cette épreuve, plusieurs détails de la partition ont été améliorés, de petites coupures heureuses pratiquées et des effets de mise en scène ajoutés».

Les vers ajoutés à la scène dernière, pour Tamberlick, qui joua et chanta «de la plus noble et de la plus chaleureuse manière», le rôle de Cellini, sont les suivants, après le court trio du Cardinal, de Balducci et de Teresa:

«Ah! je suis fou, venez tous, ignorants!
Envieux, courtisans,
Est-ce folie
Ou bien génie?
Voyez, voyez, lisez:
*Si quis te læserit ego tuus ultor ero.*»

«inscription, dit Berlioz, qui se trouve en effet sur le Persée de Florence et que je lui fais jeter à la face de ses railleurs» [3]).

L'ouvrage se terminait, après ces mots, par les acclamations de tous, le pardon du Cardinal et le chœur des Ciseleurs, comme dans la version primitive.

Les modifications successives apportées par les représentations de Weimar et de Londres, permirent à Berlioz de donner à sa partition une forme définitive qu'il fixa, — en s'aidant des neuf morceaux déjà réduits pour piano par Auguste Morel, — dans sa réduction de piano. Celle-ci, dont Berlioz envisageait la publication dès le début de 1854 [4]), soit chez Brandus à Paris, soit chez Breitkopf & Härtel, avec paroles allemandes et françaises, parut en 1856, chez Litolff à Brunswick [5]). Le texte avait été retraduit par Peter Cornelius.

1) *Briefe . . . an Liszt*, lettre 170, du 30 novembre 1852. Cf. lettre 173 du 29 décembre.

2) *Idem, ibid.* (vers le 10 février 1853), lettre 178.

3) *Briefe . . . an Liszt*, lettre 187, de Paris 10 juillet 1853.

4) Id., ibid., lettre 206, du 15 janvier 1854. Cf. lettre 221 de Dresde du 26 avril 1854.

5) *Correspondance inédite*, lettre à Morel, du 23 mai 1856. La réduction pour

| Première version (1838). | Version définitive (1856). |
|---|---|
| Ouverture. | Ouverture. Pages 2-19; 2-19 |
| Acte premier. Premier Tableau. | Acte premier. Premier tableau. |
| Scène Ire. Introduction. | Scène Ire Introduction. P. 20-22; 20-24 (13-16). |
| Scène II. Les belles fleurs. — Cavatine. | Scène II. Enfin il est sorti. 23-26; 24-27 (17-20). Les belles fleurs. 27; 28-29 (21). Cavatine. 28-35; 29-37 (23-30). |
| Scène III. Duo. | Scène III. Duo. 36-44; 38-41 (31-34). |
| Scène IV. Trio. | Scène IV. Trio. 45-66; 42-65 (35-65). |
| Scène V. Eh! quoi, ma fille. | Scène V. 66-70; 75-78 (scène parlée remplaçant le récitatif jusqu'au finale: «A nous voisines . . .»). |
| Scène VI. De frayeur, je me sens tout émue. | (Suite de la scène V.) |
| | Scène VI. «A nous voisines . . .» 71-75; 78-81 (66-70). |
| Scène VII. Chœur. | Scène VII. Chœur. 75-84; 82-87 (70-76). |
| Deuxième Tableau. | Acte second. Second tableau. |
| Scène VIII. Chœur (Chant des Ciseleurs). | Scène II. Chœur (Chant des Ciseleurs). 89-116; 92-112 (82-103). |
| Scène IX. Chœur et le Cabaretier. | Scène III. Chœur et le Cabaretier. 117-128; 113-120 (103-108). |
| Scène X. Chœur et Ascanio. | Scène IV. Chœur et Ascanio. 129-141; 120-134 (108-120). |
| Scène XI. Les mêmes. Fieramosca apparaît. | Suite de la Scène IV. 141-148; 134-139 (121-127 puis parlé). |
| Scène XII. Fieramosca et Pompeo, | Scène V. Fieramosca et Pompeo. 149-161; 140-152 (Parlé, et 128-133). |
| Scène XIII. Finale (Carnaval). | Scène VI. Finale. Troisième tableau (Carnaval). 162-264; 163-257 (134-224). |
| Deuxième Acte. Troisième Tableau. | Troisième Acte. Quatrième Tableau. |
| | Scène II (nouvelle). Teresa, Ascanio. 272-274; 265-267 (230-232). |
| Scène Ire. Duo. Prière. | Scène V. Duo. Prière. 293-301; 283-290 (247-254). |
| Scène II. Récit de Cellini. | Scène VI. Récit de Cellini. 301-308; 291-298 (254-262). |

piano publiée chez Litolff est précédée de l'ouverture transcrite à 4 mains par H. von Bülow. La récente édition de Breitkopf et Härtel (Volksausgabe No 1305) la reproduit exactement.

L'édition française publiée par Choudens en 1864, tout en étant calquée sur l'édition de Brunswick (ce qui a provoqué différentes fautes relevées par Berlioz dans un exemplaire conservé aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de Paris, Vm² 653), a supprimé les récitatifs suivants: Acte I, scène IV; Acte II, sc. IV et V (deux récits); Acte III, sc. VIII, no 14, et la scène VII tout entière. Ces récitatifs, aux représentations projetées au Théâtre Lyrique de Carvalho, mais qui n'eurent pas lieu, devaient être parlés. Berlioz les a indiqués, à l'encre, chaque fois qu'ils se présentent, par les premiers et derniers mots. Les autres corrections de la partition de la Bibliothèque Nationale sont faites au crayon bleu.

Dans le tableau qui suit, le premier chiffre indique la pagination de l'édition Litolff in-4o oblong; le second chiffre, celui de l'édition Breitkopf et Härtel (Volksausgabe No 1305); les chiffres entre parenthèses, la pagination de l'édition Choudens.

| | |
|---|---|
| Scène III. Duetto. | Scène VII. Duetto. 309-318; 288-307 (263-271). |
| Scène IV. Entrée d'Ascanio. | Scène VIII. 319; 308 (Parlé 272). |
| Scène V. Sextuor (sic): Teresa, Ascanio, Cellini, Balducci, Fieramosca. | Scène IX. 319-322; 309-313 (272-276). |
| Scène VI. Entrée du Cardinal. Sextuor. | Scène X. 323-346; 323-334 (277-297). (Tout l'ensemble de la fin du troisième tableau a été supprimé). |
| Quatrième Tableau. | Quatrième Tableau. |
| Une partie de l'atelier de fonderie dans le Colysée. | Le Cardinal et sa suite entrent dans la fonderie. |
| Scène VII. Ascanio seul. | Scène IV. 282-293; 273-282 (238-246).] |
| Scène VIII. Cellini seul. | Scène XI. 347-352; 335-341 (298-305). |
| Scène IX. Chœur d'ouvriers. | [Scène III. (Les interruptions de Cellini sont chantées par Bernardino. La scène est réduite au chœur). 274-281; 267-273 (232-237).] |
| Scène X à XIX. Supprimées, sauf le chœur d'ouvriers de la sc. XVII, modifié. | Scène I. Le chœur d'ouvriers de la scène XVII 267-271; 259-264 (226-229).] |
| Scène XX. L'intérieur de la fonderie. | Scène XII. L'intérieur de la fonderie. Un ensemble a été supprimé. 354-376; 342-365 (306-327). |

Ce fut donc surtout sur le second tableau, devenu le troisième, que portèrent les modifications faites par Berlioz à une œuvre primitive. Dans son désir de resserrer l'action, il se laissa aller à quelques invraisemblances, et pour conserver quelques morceaux, — tels que les airs d'Ascanio et de Benvenuto, et les chœurs d'ouvriers, — il ne fit, au contraire qu'alourdir cette fin trop touffue.

Ainsi, dans la version primitive, au troisième tableau, scène VI, Cellini disait au Cardinal:

> «S'il plaît à Dieu,
> Cette journée encor m'est nécessaire.»

Dans la version définitive, cette journée devient «une heure», et de cette heure, Cellini emploie des minutes précieuses à chanter son *andante*: «Sur les monts les plus sauvages», mieux à sa place dans la version antérieure.

Le chœur des ouvriers: «Peuple ouvrier», qui pouvait convenir aux fondeurs se mettant en grève, a été péniblement plaqué, sur des paroles insignifiantes, au début de l'acte. Le second chœur: «Bienheureux les matelots», qui suivait primitivement l'air: «Sur les monts les plus sauvages», paraît, de même, bien inutile à cet endroit. Tout en maintenant les coupures faites avec raison dans le dernier tableau, et celle de l'épisode du duel avec Fieramosca, il serait peut-être facile de rétablir le début du troisième tableau (l'atelier de Cellini) avec les morceaux tels qu'ils se suivaient à l'origine; le quatrième tableau, formant le second du troisième acte (ou cinquième tableau de la pièce) débuterait, de même, par les airs d'Ascanio et de Cellini (scènes VII et VIII), suivis du chœur des ouvriers fondeurs au dehors. L'épisode du duel avec Fieramosca étant supprimé, on reprendrait à la scène XIX, allégée de deux ou trois vers; puis la dernière scène se déroulerait telle qu'elle est fixée dans la partition moderne.

Les raisons qui obligèrent Berlioz à réunir en un seul les deux derniers tableaux peuvent ne plus subsister aujourd'hui. Des changements rapides de décors permettent à l'action de se poursuivre rapidement, malgré les cinq décors qu'elle nécessite, et il est facile de réaliser *Benvenuto*, comme les opéras de Mozart, ou *deux actes* uniques, les différents tableaux se succédant presque sans interruption aucune.

Ces tableaux seraient donc, pour le premier acte: l'appartement de Balducci; un cabaret dans un coin de la place Colonna; puis la place Colonna prise d'un autre point de vue (ces deux tableaux devant se succéder sans aucune interruption). Pour le second acte, l'atelier de sculpture de Cellini; puis l'atelier du Colysée, s'ouvrant, à la dernière scène, sur l'immensité de l'amphithéâtre antique. Il n'y aurait en somme qu'un tableau de plus qu'on ne fait à Munich, par exemple, où le tableau de l'atelier de Cellini est supprimé, suivant les indications de la partition en trois actes.

Le rétablissement de ce décor donnerait, en même temps qu'une image plus fidèle de la partition primitive, plus de vraisemblance à l'action, dont certains détails plus intimes s'accordent mal de l'immensité, même réduite, du Colysée. La vraisemblance surtout y gagnerait, en accordant une journée et non une heure au génial artiste pour fondre son *Persée*.

Quelque parti qu'adoptent les organisateurs de la «sensationnelle reprise» de *Benvenuto* qui nous est annoncée, l'important est, comme dans le livret de Barbier, que «la statue soit fondue». Réparation tardive due au génie de Berlioz, et dont se réjouiront tous les artistes.

---

# Kleine Mitteilungen.

**Fürstliche Bestallungsurkunde des Kunstpfeifers Georg Aahl aus Bischofswerda für Schloß Bevern (1676).**

Von Gottes Gnaden Wir Ferdinand Albrecht Hertzog zu Braunschweig und Lunaeburg, etc. der hohen Stifts Kirchen zu Straßburg Evangelischen Thumb Capituls Senior etc.[1]).

Uhrkundten gegen Jedermänniglich, daß wir vnsern lieben gotreuen Meister Georg Aahl von Bischofswerden aus Meissen vor Einen Kunstpfeiffer vnd Hof Musicanten in Gnaden angenommen, bestellen, Ihn auch dafür in Krafft dießes dergestalt, daß Er . . . allemahl zwey gute kunst Erfahrne Gesellen neben sich halten, vnd da Einer wegzuziehen begehret, bey Zeiten Einen andern qualificirten wider in die stelle schaffen, damit die Zahl der 2. Gesellen neben Ihm allemahl voll sey. Im Soṁer soll Er vor Lichtmeß biß Michaelis umb halb 7 Vhr, ausbenommen deß Freytags Sonnabends vnd H. Abend Fest: vndt Sonntäge auch Quatember, da Winther vnd Sommer soll um 7. Vhr deß Morgens abgeblaßen werden, ein Morgen lied die erste 4 Verß aus demselben, alß die erste 2 nach dem Schloß Platz werts, vnd die andern 2 nach dem Gartenwarts mit Zincken vnd Posaunen blaßen, darauf ein geistlich buß: oder kreutzlied; vnd zwar alle dieße Lieder nach der Ordnung, wie sie Morgens in den betstunden gesungen werden, ebenfalß 2 Vers an obengenannte beyde Seiten. Im Winther aber soll von Michaëlis bis Lichtmeß Morgens umb 8 Uhr gleichergestalt alßo wie im

1) Original im Stadtarchiv zu Braunschweig (Sack'sche Sammlung, Band: »Musik«).

Somer von Lichtmeß bis Michaëlis vom Schloßthurm abgeblaßen werden, ausgenomen deß Freytags, Sonnabends, Fest: Sonn: vnd andern H. Tägen vnd beth: Tägen, da umb 7 Vhr soll abgeblasen werden, vnd zwar alle Sonnabend Fest: vnd H. Abend 1.) Wie schön leuchtet der Morgenstern. 2.) Allein zu dir Herr Jesu Christ. Deß Freytags Morgens: Wies Gott gefält so gefält mirs auch. Abends: Jesu meine Freude. Deß Abends soll Er neben seinen zwey Gesellen Winther vnd Somer allezeit vmb halb 9 Vhr 4 Verß aus einem Abendlied vnd ein lied nach dem Essen mit Zincken vnd Posaunen blaßen, auff jeder Seite deß Thurms zweymahl, vndt soll alle Sonnabend an statt deß Abendlied: Nun last unß Gott den Herren gantz aus geblasen werden vnd so abgetheilt, daß Eine Helffte bey Einer Seiten, die andere bey der andern Seiten abgeblaßen werden, ausbenomen deß Sonnabends H. Abends v. bethtags Abends, da Somer v. Winther solle deß Abends vmb 8. geblaßen werden Festlieder, deß Sontags morgens soll der Psalm, (an den Fest Tagen aber Festlieder) Allein Gott in der Höhe sey Ehr. halb nach dem Schloß Platz warts, v. halb nach dem Gartenwarts abgeblaßen werden: Den Ostern, Pfingsten, Trinitatis vnd Weynachten Tag deß Morgens ein Festags lied gantz abgeblaßen werden. Deß Sontags Fast: vnd Feyertags Abends aber soll an statt deß Abends- allemahl das Lied gantz ausgeblaßen werden, welches Vormittag vor Ablesung deß Evangelij aus der Harmonie in der Kirchen ist gesungen worden. Deß Morgens aber vmb 10 Vhr vnd Abends von Lichtmeß an biß Martini vmb 5., von Martini aber biß wider Lichtmeß vmb 4 Vhr soll Einer allein vor das Gesinde zu Tisch blaßen, deß Mittags vmb 11 Vhr vnd Abends umb 6 Vhr soll allemahl auf der Seithe nach dem Schloß Platz (ausgenomen deß Sontags vnd Festags) mit Trompetten zu Tisch geblaßen werden, wie gebräuchlich mit dem Chor angefangen, hernach einer alleine, v. mit Einem lustigen stückgen beschlossen, auf der andern Seiten aber soll Er nur mit dem Chor blaßen, deß Sonn: vnd Festags, wann der Trompeter zu Tische geblaßen, soll Er mit Zincken vnd Posaunen ein concert 2mahl auf beiden seiten abblaßen, deß Mitwochens, wann kein bettag ist oder Festag an demselben einfält, alßdenn bleibt es verschoben biß vf den folgenden Donnerstag soll allemahl Mittags, [hier ist am Rande ergänzt: »vnd Freytags«] von 2 [aus »3« geändert] biß 4 Vhr ein *Collegium Musicum* in der Kirchen gehalten werden, dazu Er sich mit seinen zwey Gesellen einzustellen. Deß Tags unterweilen deß Nachts aber so wohl Winthers alß Somers soll Er alle Zeit einen auf dem Thurm die Wacht halten lassen, der überall herumb sehe, waß vor Kutschen oder Reuther ins Thor herein komen, dieselbe durch herunter ruffung an Pförtner, wieviel derßelben sein vnd woher sie komen anmelden, deß Nachts ein gewiß Horn haben, darein Er dreymahl nach dem Gartenwarts zustoßen, wenn der Zeiger die stunde schlägt, vmb anzudeuten daß Er wachßam sey, so bald (da Gott vor behüte) eine Feuersbrunst tags oder Nachts soll entstehen, soll derjenige, so die Wacht hat, solches durch starckes Hornblasen in Schloß Platzwarts, sechsmahl Anschlagung der Klocken, auch Aussteckung eines Feuerfähnlein, vnd zwar bey Tage die rothe, deß Nachts aber die weiße Fahn, auch nach dießem durch herunter ruffung dem Pförtner alßobald anzudeuten, wo diß Feuer ist, bey vermeidung willkühriger Leibs Strafe vermög vnßrer Feurordnung artic: 6. Über dem soll Er allemahl mit seinen zwey Gesellen bereit sein in der Kirchen vnd bey der Taffel an Sonn: vnd Festtage, oder wenn wir es sonst befehlen werden, mit Ihren Instrumenten aufzuwarten, wann das anderemahl geläutet wird gleich in der Kirchen

mit seinen Gesellen sich einfinden, allezeit der Erste sein in der Kirchen, sich deß burgfriedens vnd anderer vnßrer löblich Ordnungen, alß Feur: Hofordnung gemäs zu halten, vnd sonst alles thun, waß Einem treu fleißigen Kunstpfeiffer gebühret; Alle quatember Abend vmb 6 Vhr soll Er vor vnß alleine mit der Trompeten (vors Gesinde wirt aber nicht geblaßen) auff beiden Seiten zu Tisch blaßen, vnd vmb 8. mit seinen Gesellen den Bus Psalm: Aus tieffer Noth mit Zincken vnd Posaunen. Den quatember Morgens: Erbarm dich mein o Herre Gott. oder O Herr Gott begnade mich. Den Abend aber: Wo soll ich fliehen hin. oder Ach Gott vnd Herr mit Zincken vnd Posaunen. Mit den Soldathen vnd Wolffenbüttelischen bey Leib gantz keine Gemeinschafft haben, noch das geringste vom Schloß schwatzen oder zu vnßerm Nachtheil ausbringen, vnserm neu publicirten Edict vnd mandat sich gemäs bezeigen, inmaßen Er vnß darauf gehörigen Eid vnd Pflicht geleistet. Und dargegen vergönnen Wir, Ihme vnd seinen 2 Gesellen die freye Stube vnd Kam̃er im Thurm nebst dem gehörigen Licht vnd Bette, auch seine Kost auf Ihn vnd die 2 Gesellen. Auch sind Wir wohl zufrieden daß Er mit seinen Gesellen auff Hochzeiten, Kindtauffen oder andern Ehrlichen Gesellschafften alhir zu Bevern, Holtzmünden, Forst vnd Lôbach, wann Er von Jemand dazu erfordert wirt, aufwarten möge, jedoch mit vnßerm Gdsten consens vnd ohne Versaumniß vnßrer Dinsten, so Er vnß zuleisten schuldig. Dagegen versprechen Wir Ihme für solche mühe zu seinem gantz Jährigen Vnterhalt 100. rthlr., sagen hundert rthlr., halb auff Petri Pauli vnd halb auff Weinacht, weilen diese bestallung den 29. Xbris 1676 seinen Anfang gewinnet. Zu Vhrkunt haben Wir dieße bestallung mit aigenen Handen vnterschrieben. So geschehen vf vnßerm Residentz Schloß Bevern den 29. Xbris. 1676.

Leipzig. **W. Gurlitt.**

**Bemerkung zu L. Rossi's »Palagio d'Atlante«.** Im letzten Hefte der Sammelbände (S. 221) schreibt Henry Prunières: *On a souvent répété selon M. Kretzschmar que les acteurs du Palazzo d'Atlante avaient à représenter chacun deux ou plusieurs rôles.*

Die angegriffne Stelle meiner Arbeit über »Die Venetianische Oper etc.« lautet:

»Aus Personalverzeichnissen wie dem von L. Rossi's *Il Palagio d'Atlante*, wo Signor B. Nicolini die beiden Rollen des Gigante und des Mandricardo, Signor Loreto die Angelica und die Atlante, Signor Visconti die Pittura und die Marsifa übernahmen, kann man sehen, wie man sich in solchen Fällen (wo die Oper ein außerordentlich zahlreiches Personal verlangte) half«.

Das *chacun* Prunières' kommt demnach nicht auf meine Rechnung.

Schlachtensee. **Hermann Kretzschmar.**

**A propos de L. Rossi** M. Cametti nous écrit:

Je demande mille pardons à M. Prunières de n'avoir pas cité, dans mon étude, ses *Notes sur la vie de Luigi Rossi*; mais j'avoue que cet article m'était resté inconnu jusqu'à présent. En 1910 je n'avais pas l'honneur d'appartenir à la S. I. M. et à cette époque il n'y avait pas moyen à Rome de consulter les *Sammelbände* dans les bibliothèques publiques.

D'ailleurs l'article de M. Prunières n'était pas cité ni par la *Rivista musicale italiana*, ni par l'*Annuaire* Peters. M. Rolland dans l'édition 1912 de ses *Musiciens d'autrefois* mentionne, il est vrai, le nom de M. Prunières, mais il ne cite pas son article et nous indique encore le compositeur Rossi comme né à Naples!

Le supplément (2me) au *Quellenlexikon* de l'Eitner contenant l'indication de l'étude en question a seulement été mis à la disposition du public dans la bibliothèque de S. Cécile après la publication de mon travail.

Rome. **Alberto Cametti.**

---

Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Gobenstr. 28.

# Vom unedierten Tonarius des Mönches Frutolf.

Von

**P. Coelestin Vivell.**

(Seckau i. Steiermark.)

## I. Die Handschriften des Tonars.

1. Der Kodex 14965b der k. b. Staats- und Hof-Bibliothek in München enthält ein *Breviarium de musica* des Mönches Frutolf von Michelsberg in Bamberg und daran anschließend einen Tonar[1]).

Die Bibliographie und Bibliologie dieses Tonarius betreffend sei verwiesen auf

Mettenleiter, Musikgesch. d. Stadt Regensb., S. 13ff. u. S. 21ff.;
Jacobsthal, Chromat. Alteration, Berlin, Springer, 1897, S. 90A;
Mathias, Königshofen als Choralist, Graz, Styria, 1903, S. 81;
Harry Breßlau, Bamberger Studien, Neues Archiv d. Gesch. für ältere deutsche Geschichtskunde, 1896, Bd. XXI, V.

Auf dem Umschlagblatt des Münchener Kodex (Clm) steht der Vermerk: »*Vide Gerberti Script. de Musica S. Tom. II.*« In diesem Bande steht aber weder das Breviarium noch auch der Tonar des Clm. Gerbert scheint überhaupt unseren Kodex gar nicht gekannt zu haben, sonst hätte er wenigstens die erstere Schrift in seine Sammlung aufgenommen. Er besaß zwar in dem von den ausgewiesenen Mönchen St. Blasiens nach St. Paul in Kärnten mitgenommenen Sammelkodex XXI $\frac{c}{229}$ die Abschrift des im Admonter Kodex[2]) 494 fo. 79 ss enthaltenen größeren *Tonarius Bernonis*, in welchem die Antiphonen jeder einzelnen Tonart wie in Clm. alphabetisch geordnet sind. Dieser Münchener Tonar ist jedoch weit umfangreicher als der Admonter; aber auch der letztere weicht vom Tonar des Stiftes St. Paul inhaltlich bedeutend ab. Da beide vom Vorwort und Schlußwort des von Gerbert edierten Bernonischen Tonars eingeschlossen sind und in der alphabetischen Ordnung, sowie im Incipit mit unserem Münchener Tonar übereinstimmen, so ist leicht erklärlich, daß der Schreiber jenes Vermerkes den Clm.-Tonar für den Bernonischen hielt, falls er denjenigen von Admont oder von St. Paul gesehen und dabei nur flüchtig auf das alphabetische Tertium comparationis geschaut hat. Aber

1) Ich benütze diese Gelegenheit, um der geehrten Direktion der k. b. Bibliothek meinen verbindlichsten Dank auszusprechen für die große Güte, womit sie mir diese Handschrift wiederholt geliehen hat.

2) Für die leihweise Überlassung des kostbaren Sammelbandes sei den Stiftvorständen von Admont und von St. Paul auch vor der Öffentlichkeit der schuldige Dank gezollt.

bei auch nur oberflächlicher Vergleichung beider Tonare sieht man schon auf der ersten Seite, daß Frutolf's Tonar weit reichhaltiger ist als derjenige des Berno, wie folgende Gegenüberstellung derselben zeigt.

Tonarius Bernonis.

Cod. S. Pauli Car. XXI $\frac{c}{229}$, fo. 421v.

*Authenticus protus habet VIII differentias quarum prima Seculorum amen desinit in lichanos meson distans a finali id est lichanos hypaton in diatesseron intervallo.*

---

*Noannoeane. Primum quaerite regnum dei. Differentia prima.*
*Saeculorum amen.*
A. *Angelus domini nuntiavit.*
A. *Antequam convenissent.*
A. *Ante me non est formatus.*
A. *Ad hanc vocem Christi martyris.*
A. *Ad hoc tantum sub clamide.*
A. *Amen dico vobis, quia nemo.*
A. *A porta inferi erue Domine.*
A. *Ab insurgentibus. Amen, amen.*
A. *Archangele Chr. Ancilla dixit.*
A. *Accepto pane. Beatus Gregorius.*
A. *Bonum certamen. Beatus Laur.*
A. *Continet in gremio.*
A. *Cum sublevasset oculos.*
A. *Cum inducerent puerum.*

Tonarius Frutolfi.

Cod. Mon. lat. 14965 b, fo. 34v.

*Authentus protus qui et dorius constat ex prima specie diatessaron superius quae est ab* a *ad* d, *id est a mese ad parancten diezeugmenon, et ex prima specie diapente inferius quae est ab eadem* a *id est a mese ad* D *quae est* . . . (etc. cf. *infra*).

---

*Nonan noeane. Primum quaerite regnum dei. Saeculorum amen. Lichanos hypaton.* D a *Angelus domini nuntiavit. Antequam convenirent. Ante me non est formatus. Ad hoc tantum sub clamide. Ad hanc vocem. Ab ipso pueritae suae. Auriga Dñi. Amen dico vobis. Accepit autem omnes timor. Ab insurgentibus in me. Ancilla dixit petro. Accepto pane. Ait latro ad latronem. A porta inferi. Adesto deus unus. Archangeli michaelis. Archangele Christi. Ambulans Jesus. Aspice Domine.*

*Beatus Stephanus, Beatus Calistus, Beat. Gregor., Beatus vir Benedictus. Bonum certamen certavi, Beatus Laurentius clamav. Beati estis Si dei omnes. Beati pauperes spiritu. Beati pacifici. Beatus Othmarus abbas.*

*Columna es. Continet in gremio.. Cum inducerent p.*

2. Außer der Münchener Staats- und Hofbibliothek besitzt auch Abbé Lafforgue, curé de Croix Daurade in Toulouse, eine Abschrift des Frutolfschen Tonars. Er hat dieselbe vom Erzbischof Florian Desprez zu Toulouse erhalten. Gemäß der Widmung der Schrift »Essai sur la tradition du chant ecclésiastique depuis Saint Grégoire, suivi d'un Tonal inédit de Bernon de Reichenau par un supérieur de Séminaire. Toulouse, 1867« von Chastain[1]) befand sich der Kodex vorher in der Bibliothek des Mgr. de Beauveau 1719—1739, vgl. Gams, S. 584), Erzb. von Narbonne.

Der Cod. Lafforgue enthält folgende Musikschriften:

p. 1 . . . ?

p. ?: *Musica Herimanni Contracti.*

p. 131—142: *Le tonal de Bernon publié par Chastain dans l'Essai: Autenticus protus constat ex prima . . .*

p. 142: . . . *Quod se mora in suo cantu superius continet. saeculorum amen. Trite diezeugmenon. A. veniet. Beatus . . . Confirma hoc.*

---

1) P. Robert Trilhe O. Cist., Aumônerie des Trappistines à Blagnac — Toulouse, Hte Garonne, dem ich die folgenden bibliographischen Notizen zum Kodex Lafforgue verdanke, schrieb mir am 14. Sept. 1907, daß der Name des Verfassers nicht Chustain, sondern Chastain laute.

p. 142: *Incipiunt interpretationes chordarum. A. Proslambanomenos id est acquisita . . . Nete synemenon id est principalis conjunctarum.*

p. 143—173: *Incipit Musica. Omnis igitur regularis monochordi . . .*

p. 173: . . . *agant ut libet animo. Ego vero iam desinam loqui, ut hic finis sit prologi* (Berno. Gerb. II. 63—79).

p. 173: *Ad efficientiam musicae hi VI modi . . . semivocales.*

p. 173—177: [Tonale] *Dyapente et dyatessaron.*

p. 177: . . . *praetaxatas.*

p. 178—179: *Hae sunt species tonor. in antiphonis secundum dñum Fruodolfum »Quid teneat proprium varius sonus octo modorum* . . .[1]) (vgl. unten S. 29 u. 68b).

p. ?: *Traité de Musica de S. Guillaume d'Hirschau.*

p. 230—231 Tonarius: *Hae sunt species troporum in officiis . . . avec neumes«.*

Wenn P. Trilhe in diesem Inhaltsverzeichnisse den Tonar S. 131—142 dem Abte Berno zuschreibt, so hat er sich wohl durch Chastain dazu verleiten lassen, welcher im Vorwort zu seinem Essai sagt:

«le troisième (traité sur la musique) de Bernon accompagné du Tonal que nous reproduisons».

Die Verwechslung des Tonars im Kodex Lafforgue mit dem Tonar des Berno bei Gerbert II. 79 erklärt sich aus den sechs ersten gleichlautenden Wörtern beider Tonare: »*Autenticus protus constat ex prima specie*«. Aber schon das siebente Wort des beiderseitigen *Incipit* hätte Chastain von der Verschiedenheit beider Tonare überzeugen müssen; denn der ganze erste Satz lautet bei Chastain textlich und inhaltlich anders als bei Berno.

| Chastain, p. 352. | Berno. |
|---|---|
| *Autenticus protus constat ex prima specie dyatesseron superius quae est A ad D, id est a mese ad paranete diezeugmenon assumpto superius tono, et ex prima specie diapente . . .* | *Autenticus protus constat ex prima specie diapente et ex prima specie diatessaron superius. Huius ultima syllaba in «saeculorum amen«* (Gerb. II. 79). |

Solche Verwechslungen sind auch schon anderen Bibliographen begegnet — ein warnendes Beispiel und eine Mahnung, bei Feststellung der Autorschaft anonymer Schriften sich nicht mit so wenig Worten des *Incipit* zu begnügen.

Chastain hat den Tonarius im »Essai« aus dem Kodex des Lafforgue wortgetreu veröffentlicht, laut seiner eigenen Versicherung: »*Tonal que nous reproduisons sans en changer un mot*« und gemäß dem Zeugnisse des R. P. Trilhe »*Quant au tonal de Bernon, Chastain l'a publié très soigneusement. J'ai collationné et pas de variantes, sauf à la fin: Diff. IV . . . ucnter et non u enter*«. Aus einer Vergleichung dieser Tonale mit demjenigen des Codex latinus Monacensis 14965, b geht hervor, daß jenes besonders in den Gesangsbeispielen weit kürzer als dieses ist. Man könnte nun annehmen, es wolle bloß ein Auszug aus diesem sein; aber es weicht nicht bloß in den Kürzungen, sondern auch inhaltlich bedeutend vom Clm. ab. Das Tonale des Lafforgue-Chastain scheint die mangelhafte Abschrift eines schnellen Diktates zu sein. Der Schreiber konnte offenbar dem Diktate nicht rasch genug folgen; denn er hat bisweilen von einem ganzen Satze nur ein oder das andere Wort geschrieben; nicht selten hat er bloß den Inhalt des Ge-

1) Von den Seiten 178 u. 179 des Kodex hatte curé Lafforgue die große Güte, mir eine Photographie zu senden, da er den Kodex selbst mir nicht leihen konnte.

hörten zu Papier (bzw. Pergament) gebracht, weil er die einzelnen Wörter während des Niederschreibens überhört oder vergessen hatte; manchmal hat es den Anschein, als ob er gar keine Sachkenntnis in der Musiktheorie besäße, so z. B. gleich am Anfange des Tonarius:

| clm. fo. 34. | Chastain »Essai«, p. 352. |
| --- | --- |
| *Autentus protus, qui et dorius, constat ex prima specie diatessaron superius.* | *Autenticus protus constat ex prima specie diatessaron.* |
| clm. 14965 b, fo. 60v. | Chastain »Essai«, p. 364. |
| *Duae antiphonae que sequuntur, octavi toni esse deberent, quia diatessaron inferius habent; sed quia nullius differentur sono, in illo tono convenienter eas aptare valemus.* | *Hae duae ultimae antiphonae octavi modi esse deberent, quia diatessaron inferius habent; sed ideo ad hanc differentiam canimus, quia nulli sono illius modi convenienter aptare possumus.* |
| fo. 65v: *Differentia prima ultimum sæculorum amen per pedem flexum, quod quidam per pedem connexum faciunt, a mese in finalem deponit, cantum vero tono inferius incipit.* | l. c.: *Differentia prima saeculorum amen per pedem flexum, quaedam per pedem connexum a mese in finale deponit, cantum vero tono inferius incipit.* |

Aber so zahlreich auch die Varianten und so bedeutend auch die Verminderung der Zahl der Gesangsbeispiele im Kodex Lafforgue sind, so zeigt doch der Grundstock des Textes dieselbe Lesart und nahezu dieselbe Zahl von Differenzen der einzelnen Tonarten.

## II. Der Verfasser des Tonars.

Harry Breßlau hat im oben angeführten Werke nachgewiesen, daß das Breviarium und der ihm angeschlossene Tonar den Benediktiner Frutolf von Michelsberg zum Verfasser haben müssen. Die daselbst für die Identität des Verfassers beider Schriften vorgebrachten Beweise können noch durch folgende ergänzt werden.

Bevor die Beweise für die Identität des Verfassers der zwei Schriften ergänzt werden, seien einige Bedenken gegen dieselbe namhaft gemacht:

1. Während das Breviarium die griechische Akkusativ-Form zumeist richtig anwendet: *lychanon*, *proslambanomenon*, *triten* usw., läßt der Tonar das *n* in der Regel weg: *trite*, *hypate* usw. Doch kommen in beiden Schriften auch Ausnahmen vor.

2. Auffallender ist der inhaltliche Gegensatz, nämlich bei der Aufzählung der Merkmale der einzelnen Tonarten: im Breviarium beginnt die Beschreibung der acht Tonarten mit dem Tonumfang, im Tonar dagegen mit der Angabe der Quint und Quart. Doch ist dieser Gegensatz nur ein scheinbarer; denn im betreffenden Kapitel des Traktats *(de ascensu troporum)* handelt der Verfasser hauptsächlich vom Tonumfange der Tonarten; in einem späteren Kapitel aber holt er die Lehre von der Quint und Quart nach.

3. Ferner tragen im Breviarium die einzelnen Tonarten die lateinischen Zahlbenennungen: *primus modus, II. m., II. m.* usw., im Tonar dagegen die griechischen Bezeichnungen: *autentus protus, aut. deuterus* usw. Doch finden sich diese griechischen Namen stellenweise auch im Traktat.

4. Befremdend ist auch, daß im ganzen Traktat der Tonar nirgends erwähnt wird, ganz im Gegensatz zu den musiktheoretischen Abhandlungen des Regino von Prüm, des Odo v. Cluny, des Berno von Reichenau, des

Joh. Cotton u. a., die daselbst auf den unmittelbar sich anschließenden Tonar hinweisen. Jedoch findet sich auch in dem jüngst edierten *Tractatus musicae scientiae* des Gobelinus Person keine Erwähnung seines unmittelbar darauffolgenden Tonars. Vielleicht dürfte aber in dem Satze des *Breviarium de musica (quod ita esse cum non solum scriptis, verum etiam multis gregoriani cantus exemplis satis valet annotari)* eine leise Andeutung auf die zahlreichen Notenbeispiele des Tonars gefunden werden. Doch ist diese Stelle zu unbestimmt gehalten. Auch ist zu beachten, daß die Abhandlungen der oben genannten Theoretiker nichts anderes sind als Einleitungen zu ihrem Tonar, wogegen das Breviarium höchst wahrscheinlich ein selbständiges Werk ist, und Frutolf bei der Abfassung desselben vielleicht noch garnicht an die Herausgabe eines Tonars gedacht hatte.

Diese Bedenken gegen eine Gemeinsamkeit des Verfassers beider Schriften treten aber vollständig in den Hintergrund vor der auffallenden Übereinstimmung der beiderseitigen Tonartenlehre; denn erstens deckt sich ihr Inhalt durchweg beim Ambitus, bei den Oktavenreihen, Tonanfängen und Kadenzen; zweitens ist nicht selten sogar der Wortlaut in beiden Schriften derselbe, wobei auch noch eine beiderseitige sprachliche Eigentümlichkeit in der Vorliebe für das Participium *(possidens, continens, assumens, habens)* auffällt, was wir sonst bei keinem anderen Musiktheoretiker als bei Salomon † 1274 (Gerb. Scr. III. 16), Anon. I Gerb. I 333 a, b und im Anonymen Traktat ed. von J. Wolf (Viertelj.-Sch. 1893 I/II) angetroffen haben.

Die inhaltliche und sprachliche Verwandtschaft beider Schriften wird in der hier folgenden Gegenüberstellung der betreffenden Lesarten ersichtlich werden:

| Breviarium. | Tonarius. |
|---|---|
| fo. 15. *Authentus protus ...* | fo. 34. *Authentus protus ...* |
| fo. 17. *intenditur ad paraneten diezeugmenon id est ad* d, *raro autem ad neten diezeugmenon id est ad* e, *rarissime vero sed tamen aliquando ad triten hyperboleon quae est* f. | *legitime ad* d, *interdum autem ad* e, *rarissime vero ad* f *quod est trite hyperbolеon ascendit* |
| *descendit ad parhypaten hypaton id est* C, *interdum vero ad hypaten hypaton quae est B* | *ad* D *autem legitime, ad* C *saepe, ad* B *quae est hypate hypaton interdum descendit* |
| *Continet autem secundum veteres quartam, secundum institutionem vero troporum primam diapason formam inter* D *et* d | *possidens quartam vel potius quantum ad modos primam speciem diapason inter* D *et* d. |
| *supra vero et infra tonum et aliquando utrimque semiditonum* | *sed interdum superius et inferius tonum assumit, raro autem utrimque semiditonum admittit.* |
| *cantus incipit sex nervis ...* C D E F G a. | *Huiusmodi cantus incipitur sex nervis* C D E F G a |
| *Habet etiam cola et commata id est membra et incisiones quas distinctiones cantus appellamus* | *in quibus etiam cola et commata id est membra et incisiones, quas distinctiones appellamus, tenentur.* |
| fo. 18. *ascendit ad mesen id est ad* a, *raro autem ad paramesen id est* ♮ *quadratam.* | fo. 41ᵛ. *Plagis proti legitime ad mese, interdum vero ad trite synemmenon vel paramese ascendit* |
| *remittitur autem ad proslambanomenon* | *Ad proslambanomenon vero quae est* A |

| Breviarium. | Tonarius. |
|---|---|
| *que est* A, *et interdum ad gamman scilicet* Γ | *legitime, saepe autem tono adhuc inferius descendit* |
| *assumens tonum a modernis necessario . . . additum* | *inferius tonum a modernis necessario additum admittit* |
| *Cantus vero discipuli habet principia legalia quatuor . . .* A B C D | *Huius cantus principia legalia sunt quatuor* A B C D |
| *A multis vero usitata sunt sex additis prioribus* E *et* F, *sive vero in inferioribus gamma* Γ A C D E F | *a multis vero vero sex usitata* Γ A C D E F |
| fo. 15. *Authentus deuterus . . .* | fo. 45v. *Authentus deuterus . . .* |
| fo. 18. *possidens iuxta computationem veterum quintam diapason speciem, iuxconstructionem vero troporum secundam inter* E *et* e | *possidens quintam vel iuxta authentos secundam speciem diapason inter* E *et* e |
| *assumens supra semitonium, raro semiditonum; infra vero tonum et aliquando ditonum,* | *assumens etiam superius aliquando semitonium, raro semiditonum; inferius tonum et aliquando ditonum.* |
| *habens principia cantus et distinctiones sex* D E F G a ♮ *et aliquando* C *et* c. | *habens initia cantus et distinctiones in sex nervis* D E F G a ♮ *et aliquando* c *acuta* |
| fo. 15. *Plagis deuterei . . .* | fo. 48v. *Plagis deuteri . . .* |
| fo. 18. *ascendit ad paramesen quae est* ♮ *quadrata, raro autem ad* c | *legitime ad* ♮, *interdum vero ad* c *ascendit* |
| *descendit vero ad hypaten hypaton quae est* B, *raro ad* A | *ad B autem legitime, rarius vero ad inferius semitonium descendit* |
| *continens inter* B *et* b *secundam diapason formam* | *possidens secundam speciem diapason quae est inter* B *et* b |
| *supra vero et infra assumens aliquando chordam* | *aliquando superius, raro autem inferius assumens vocem* |
| *Cuius cantus legaliter incipit quatuor chordis* B C D E, *secundam multos sex additis scilicet eisdem quatuor* F *et* G | *habens initia cantus et distinctiones legales quatuor* B C D E, *secundum quosdam vero sex* B C D E F G |
| fo. 15. *Authentus tritus* | fo. 53v. *Authentus tritus* |
| fo. 18v. *continens inter* F *et* f *sextam vel potius iuxta tropicam constitutionem tertiam diapason speciem* | *continens inter* F *et* f *sextam vel secundum authentos modos tertiam speciem diapason* |
| *supra et infra assumens vocem* | *assumens in quibusdam superius tonum, inferius vero semitonium.* |
| *Cuius cantus inceptiones et distinctiones sunt* E F G a ♮ c | *Cuius cantus principia et distinctiones sunt sex* E F G a ♮ c |
| fo. 15. *Plagis triti* | fo. 55. *Plagis triti . . .* |
| fo. 18. *possidens inter* C *et* c *tertiam diapason formam, supra vero et infra chordam* | *possidens inter* C *et* c *tertiam diapason formam et aliquando assumens supra et infra chordam* |
| *Cuius cantus legalia principia sunt quatuor* C D E F, *usitata sex additis etiam quatuor* G *et* a *in quibus etiam distinctiones habet.* | *Cuius cantus principia legalia sunt quatuor* C D E F, *secundum quosdam vero sex sicut et distinctiones* C D E F G a |
| fo. 15. *Authentus tetartus . . .* | fo. 57v. *Authentus tetartus . . .* |
| fo. 18. *continens inter* G *et* g VII *diapason speciem iuxta veterum computationem,* IV *vero iuxta troporum constitutionem.* | *continens inter* G *et* g *septimam speciem diapason vel authentorum ordine quartam* |
| *assumens superius tonum, inferius vero aliquando semiditonum* | *assumens quoque supra et infra tonum et aliquando semiditonum* |

| Breviarium. | Tonarius. |
|---|---|
| *Huius cantus principia et distinctiones sunt sex* G G a ♮ e d, | *Huius cantus principia et distinctiones sunt sex* F G a ♮ c d |
| *incipiuntur tamen quidam cantus eius incipientes in* D. | fo. 61. D *«Beatus Gallus, Beati estis sancti dei» haec duo extra regulam incipiunt.* |
| fo. 15. *Plagis tetarti* | fo. 62ᵛ. *Plagis tetarti* |
| fo. 18ᵛ. *possidens inter* D *et* d *quartam vel cum primo magistro primam diapason formam supra et infra assumens chordam* | *possidens inter* D *et* d . . . *quartam vel cum primo magistro primam diapason speciem assumens supra et infra tonum.* |
| *Qui duo quamvis eamdem videantur habere speciem, in hoc tamen differunt quia diversam habent finalem* | fo. 63. *Hic vero licet cum primo communem teneat diapason speciem, in hoc tamen differunt quia diversam habent finalem.* |
| *Ipsa quoque cantus eorum qualitas in progressu gravitatis et acuminis diversas suae cognitionis exhibet formas.* | *Ipsa quoque cantus eorum qualitas in progressu gravitatis et acuminis diversas suae cognitionis exhibet formas* |
| *Huius cantus initia ut aliorum discipulorum quatuor sunt legalia* D E F G, *usitata vero sex sicut et distinctiones, additis ad priores* a *et* ♮. *Invenitur tamen cantus eius incipere et superius in* c *et inferius in* c. | *Huius cantus initia ut ceterorum subiugalium quatuor sunt legalia* D E F G, *usitata vero sunt cum distinctionibus sex* D E F G a ♮. *Invenitur tamen cantus ejus et superius in* c *et inferius in* C *id est in parhypate hypaton incipiens* |

Angesichts dieser sprachlichen und inhaltlichen Übereinstimmung beider Schriften kann man an der Identität der Autorschaft derselben nicht mehr zweifeln. Dazu kommt aber noch, daß eine rhythmisierte Zusammenfassung der Tonartenlehre im Münchener Kodex fo. 22ᵛ und im Brüsseler Kodex fo. 22ʳ die Aufschrift trägt:

*«Frutolfus neniis ceu stultus luserat istis,*
*Dans tamen octonis congrua multa modis».*

Wie Breßlau mit Recht bemerkt, konnte nur der bescheidene Verfasser selbst sich einen »*Tor*« nennen. Dazu kommt noch, daß auch die Aufschrift im Kodex Lafforgue [1]) ähnlich lautet:

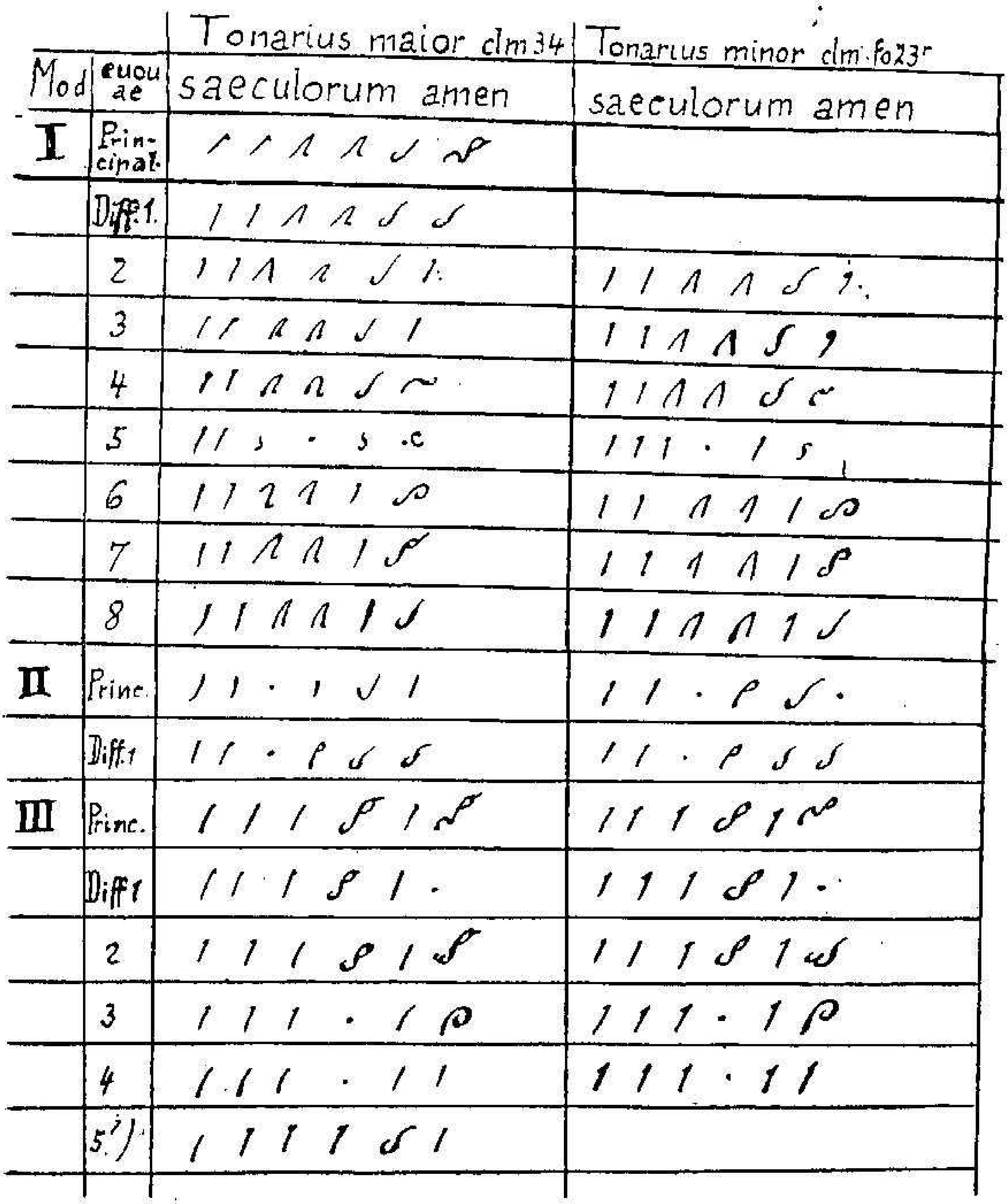
*Hae sunt species tonorum in antiphonis secundum domnum Fruodolfum;*

und am Schlusse des Tonale wird die Abfassung desselben nochmals unserem Frutolf zugeschrieben: »*Explicit tonarius domni Fruodolfi*«. Diese zweite Überschrift und das *Explicit* können nicht vom Verfasser des Tonarius herrühren, weil derselbe darin den Titel »*domnus*« führt.

Aus der Urheberschaft des Frutolf am kleinen Tonale in Clm. fo. 23 läßt sich nun mit Sicherheit auf dessen Urheberschaft am großen Tonar in Clm. fo. 34 schließen; denn beide stimmen in den Differenzen der acht Tonarten vollkommen überein, wie nachstehende Tabelle zeigt[2]):

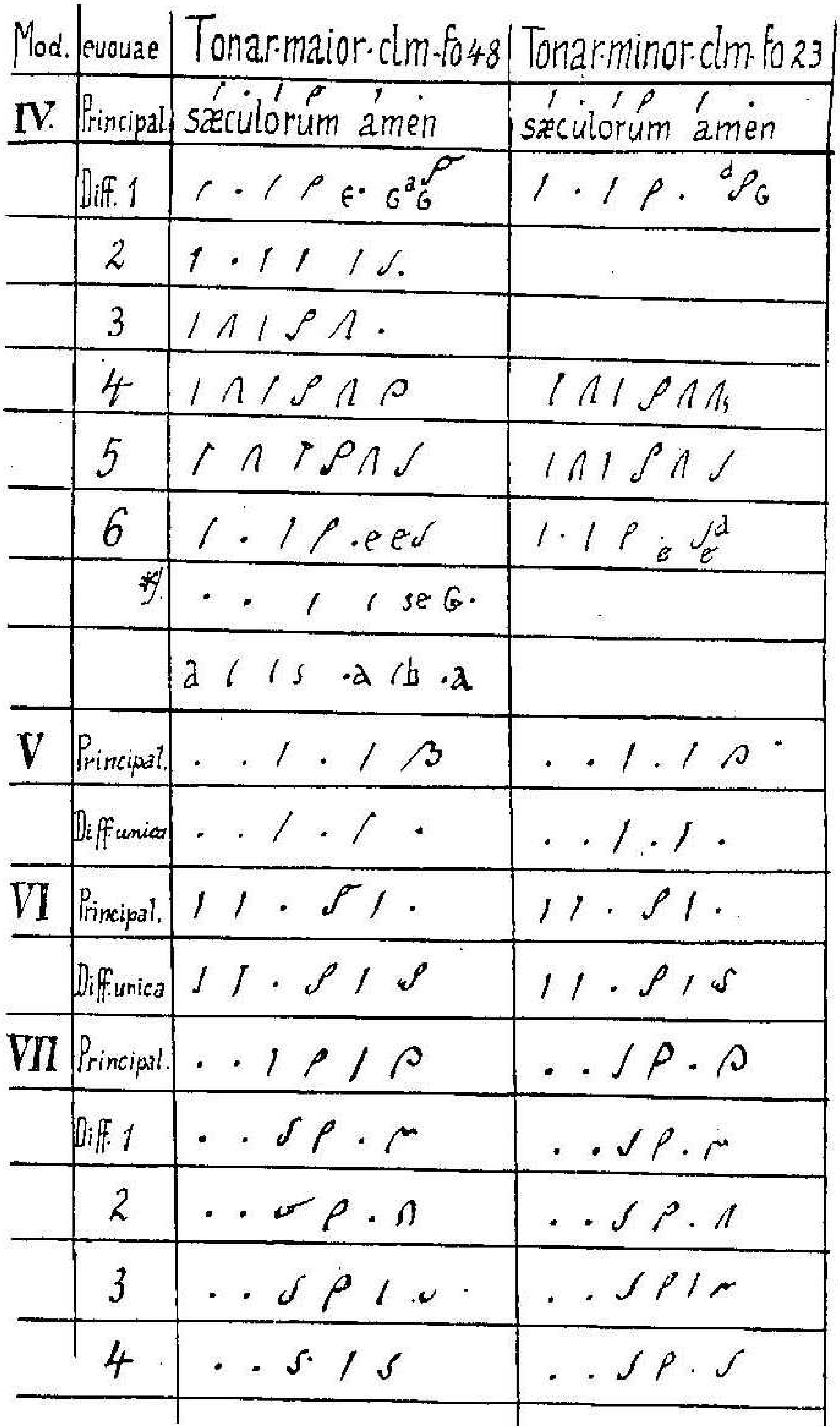
1) Chastain nennt (Essai S. 351) diese rhythmisierte Tonartentheorie ein kleines Tonale, das in der Königl. Bibl. zu München von Lambillotte entdeckt und am Schlusse des von ihm veröffentlichten Antiphonars von St. Gallen (Nr. 359) faksimiliert worden sei (nämlich in der Pariser Ausgabe v. J. 1851, die ich leider nicht zu Gesicht bekam): *«Le même manuscrit contient aussi un petit tonal bilingue trouvé à la bibliothèque royale de Munich par le P. Lambillotte et reproduit par lui en facsimile à la suite de son antiphonaire de Saint-Gall».*

2) Einige in clm. auf den Rand geschriebene Neumen sind außerhalb des Rahmens der Photographie geblieben.




Die Unregelmäßigkeit einer weiteren Differenz findet sich auch im kleinen Tonar angedeutet durch Hervorhebung der Regel: *que lege tenentur* (fo. 23).

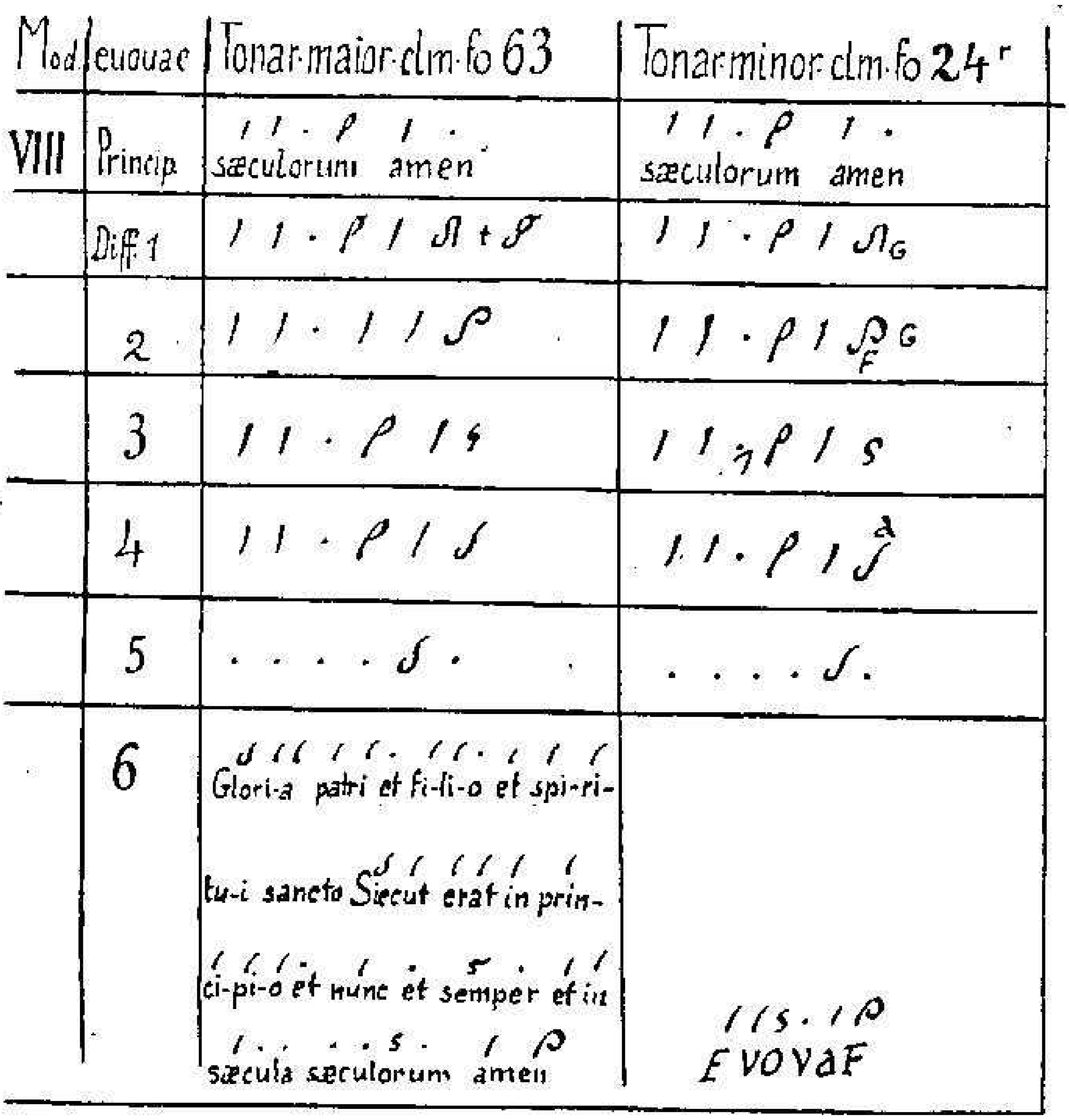
1) Frutolf anerkennt zwar keine fünfte Differenz in der dritten Tonart, führt jedoch der Vollständigkeit halber für eine Unterart der vierten Differenz einen besonderen Psalmschluß an, der von einigen Meistern gelehrt werde: *Sequentium antiphonarum cantus sexto a finali loco contra auctoritatem artis incipit, ubi et saeculorum amen finit. Quas quidam differentia distinguunt ita* (Tonar M. III, diff. IV, fo. 47).




Wenn man von einigen unwesentlichen Varianten (= verschiedener Schreibweise einer und derselben Neume oder von verschiedener Vortragsweise eines

1) Die beiden letzten Psalmschlüsse, die da und dort gesungen wurden, hält Frutolf für unnötig und unrichtig und wertlos: *nullo modo necessariae, anomalae . . . frivolae* (fo. 51v, 52r).

und desselben Tones, s. Mod. I. 4, 5; Mod. III. princ.; Mod. IV. 4; Mod. V. princ.; Mod. VII. 2, 3; Mod. VIII. 3) absieht, so muß man eine vollständige Übereinstimmung der beiderseitigen Psalmschlüsse zugeben, folglich auch eine gemeinsame Quelle — eine Identität der Autorschaft anerkennen. Anders verhält es sich mit dem kleinen Tonar des Kodex Lafforgue; dieser weist mehrere Varianten wesentlicher Art auf, indem er z. B. einen Accentus accutus (/) statt der Flexa (Λ) schreibt — ein Beweis, daß die Kopisten besonders bei den Tonarien sich manche Freiheit erlaubten, wie wir weiter unten sehen werden.




Aus der inhaltlichen Übereinstimmung des großen Tonars mit dem kleinen Tonale in Clm. fo. 23, in welchem Frutolf sich selbst als Verfasser nennt, und mit dem kleinen Tonale im Kodex Lafforgue, in dessen Überschrift u. Explicit Frutolf ebenfalls als Verfasser bezeichnet wird, darf man entnehmen, daß auch der große Tonar aus Frutolf's Feder herrührt.

## III. Der musikalische Wert des Tonarius.

Über den hohen Wert des Frutolf'schen Tonarius äußern sich die Fachmänner folgendermaßen:

1. Mettenleiter l. c. S. 21: »Offenbar ist dabei der Tonarius Bernonis (Gerb. II. 79 ...) zu Grunde gelegen; jedoch ist die Abhandlung viel tiefer gehend und weiter reichend, sowohl was das rein Theoretische, als auch was die Nambaftmachung der unter die einzelnen toni, modi zu rechnenden gregorianischen Gesänge, Antiph., Intr., Allel., Grad., Offert, Com̃., Postcom̃. (sic! soll heißen Prozessionsgesänge), Sequent. etc. betrifft ... Die Abhandlung ist außerordentlich interessant und lehrreich.

2. Jacobsthal: »Ich will nicht versäumen, bei dieser Gelegenheit auf die hervorragende Bedeutung des großen Tonars (fol. 34r ff.) aufmerksam zu machen«. (Chromat. Alteration, S. 90.)

3. Mathias: »Der größte und vollständigste Tonarius, der bisher zu Tage gefördert worden, ist der mutmaßlich vom Michelsberger Prior Frutolf († 1103) auf-

gestellte in Cod. Mon. 14965 b, fol. 34ᵛ—72ʳ. — Hier haben wir so ungefähr die volle Verwirklichung dessen vor uns, was wir oben aus dem Wesen und der Aufgabe eines Tonarius abgeleitet haben: eine präzise und klare Darstellung der Gesangsformen, des liturgisch-musikalischen Schematismus und das entsprechend geordnete vollständige Verzeichnis der in den liturgischen Büchern enthaltenen Gesänge. Der Haupteinteilungsgrund ist der rein musikalische: der tonartliche. Innerhalb jeder Tonart werden die Gesänge in ganz natürlicher Reihenfolge behandelt ... Die tonartliche Form und die Differenzen werden in Wort wie in Bild vorgeführt«. (Königshofen als Choralist. Graz, Styria 1903, S. 81; vergleiche auch die vortrefflichen Ausführungen auf S. 71, 73, 76).

Wenn Lizeumsprofessor Peter Bohn in Trier vom Musiktraktate des Praspergius sagt:

»Gerade diese Regeln für das Erkennen der Tonart aus dem Anfange, der Mitte (dem Umfange) und dem Schlusse der Gesänge, die in anderen älteren theoretischen Werken selten in solcher Ausführlichkeit gefunden werden, geben der gegenwärtigen Abhandlung des Praspergius ein erhöhtes Interesse« (Braspergii Merspurgensis Clarissima planae atque choralis musicae interpretario — Caecilia v. Trier XVI, 1 [1877], S. 4, A 5),

so kann dies mit noch viel mehr Recht vom Tonar des Frutolf ausgesagt werden; denn die Liste der tonartlich geordneten Gesänge des M.-A. ist nahezu eine vollständige. Alle brauchte und wollte der Verfasser gar nicht anführen, weil viele derselben Note für Note mit einander übereinstimmen; auf derartige Fälle verweist er des öfteren,

z. B. fo. 49: *et si quae sunt tales* (Añae modi IV), fo. 52: *et ceterae tales* (Añae m. IV), fo. 53: *et ceterae tales* (Allel. m. IV), fo. 58ᵛ: *sequentes quoque antiphonae et earum similes* (m. VII), fo. 59ᵛ: *sequentes añae cum similibus* (m. VII), fo. 64: *et quaecumque in hoc tono a lichano meson sic inchoant* (m. VIII), fo. 67: *et quaecumque huius toni añae a trite diezeugmenon inchoantes mose deorsum reclinantur* (m. VIII, diff. IV).

Den Nutzen und die Unentbehrlichkeit der Tonarien für die Vorsänger betonten schon die mittelalterlichen Musikschriftsteller Odo und Guido:

»*Studiositatem autem quicumque habere voluerit in cantu, quotidie perlegat has formulas et differentias quas in se habent.* (Odo. Provem. tonarii — Gerb. Scr. I. 248 b). *Ad hoc cognoscendum plurimum valent et versus nocturnalium responsoriorum et psalmi officiorum et omnia quae in modorum formulis praescribuntur; quas qui non novit, mirum est si quam partem horum quae dicuntur intelligit.* (Guido Aret. Microl. c. XII — Gerb. Scr. II. 13 a.)

Der Tonarius Frutolfi hat als Einteilungsgrund weder die liturgischen noch die musikalischen Gesangsformen, sondern die acht Tonarten; er ist also in acht größere Abschnitte gegliedert. In jeder Tonart sind die verschiedenen Differenzen der Psalm- und Vers-Schlüsse aufgeführt und unter jeder dieser Differenzen folgen in alphabetischer Ordnung die Gesänge, deren melodischer Anfang sich gut anschmiegt an den Schluß der betreffenden Differenz, und zwar zuerst die Offiziumsantiphonen, dann an zweiter Stelle die Offiziumsresponsorien, dann in liturgischer Folge[1]) die Introitus-Anti-

1) Das *Antiphonarium tonale missarum* (S. 11) des Kodex H 159 v. Montpellier (Pal. mus. S. VIII) hat dagegen eine mehr organische Reihenfolge eingehalten, indem es die Meßgesänge nach ihrer einfacheren und reicheren Kompositionsform ordnete, also zuerst die Antiphonen des Intr. u. der Comm., dann die Alleluia, hierauf die Tractus, weiters die Gradualien u. zuletzt die melodisch am reichsten entwickelten Offertorien brachte und zwar jede dieser Gesangsformen in allen acht Tonarten mit vollständiger Text- und Tonschrift wiedergab, aber ohne erklärende Bemerkungen über Tonart und Differenz beizufügen.

phonen, die Gradualien, die Alleluja, die Offertorien, die Kommunio-Antiphonen, hierauf die Prozessionsgesänge und zuletzt die Sequenzen.

Zu der alphabetischen Ordnung der Gesänge hat sich Frutolf vielleicht durch die vermehrte Auflage des Bernonischen Tonars bestimmen lassen, welche im sanktblasianischen Kodex von St. Paul in Kärnten (XXI $\frac{c}{229}$ fo. 421—426) uns erhalten ist.

Die vortreffliche Anlage und sachgemäße Ausgestaltung des Tonarius, sowie sein bleibender Wert für die gregorianische Musikwissenschaft tritt in helles Licht, wenn wir denselben mit anderen Tonarien des Mittelalters vergleichen. Unter den zahlreichen Schöpfungen dieser Art gibt es nicht wenige, die sich nur mit einem nach Tonarten und Differenzen geordneten Verzeichnisse der liturgischen Gesänge begnügten; andere enthalten wenigstens da und dort kurze Erklärungen über die Tonarten; wieder andere geben zwar ausführliche Anweisung über Tonalität und Modalität, belegen sie jedoch nur mit einigen wenigen Gesangsbeispielen.

Soll aber ein Tonar den Anforderungen gerecht werden, die z. B. Aurelian von Réomé (Gerb. Scr. I, 55 a), Abt Odo (l. c. II. 117), Guido von Arezzo (l. c. II. 13 a) und Berno von Reichenau (II. 76 b) an ein solches Werk stellen, so darf es nicht bloß ein mechanisches Anstimmungsbuch oder ein lediglich theoretisches Lehrbuch sein, sondern es muß beide Eigenschaften in sich vereinigen; denn ein Tonar soll den zum Vorsänger und Musiklehrer bestimmten Schüler in den Stand setzen, sowohl die allgemeinen Formen der gregorianischen Tonkunst, als auch deren mannigfache Unterarten spekulativ und praktisch kennen zu lernen, um sie seinem Gedächtnisse (Couss. II. 117 a, 135 a, 470 b, 498 b; Gerb. I. 55 a; II. 76 b) so einzuprägen, daß er in jedem einzelnen Falle an dem Bau eines gerade vorliegenden Responsorial- oder Antiphonalgesanges sofort ersehen kann, welches Versus-Schema oder welchen Psalmton er anstimmen und welchen Psalmschluß (Differenz) er anfügen soll, und wie er gegebenenfalls auch für einen fremden Gesangstext eine neue Melodie zu komponieren oder eine alte demselben anzupassen hat; mit einem Wort: der Tonar nebst seinem theoretischen Prolog hat die Aufgabe, aus einem Schüler einen technisch und wissenschaftlich gebildeten Sänger zu machen.

Diese Aufgabe hat Frutolf in seinem Tonarius voll und ganz gelöst, wenn man als Prolog dazu sein »*Breviarium de musica*« mit in Rechnung zieht; denn wie dieses letztere eine kurzgefaßte, systematisch gegliederte, vollständige und klare Abhandlung der damaligen Musikwissenschaft *(musica speculativa)* darstellt, so bietet der Tonarius eine Umsetzung der Theorie in die Praxis, eine *musica practica*, d. i. eine liturgisch-musikalische Erklärung der Gesangsformen, eine Anleitung zum selbständigen Anstimmen und Komponieren der Gesänge, kurz, ein Handbuch für den angehenden Kantor, der die gregorianische Melodik in allen ihren Verzweigungen beherrschen und eine systematische Übersicht über die Unmasse von Rezitativen und Melodien, Formen, Gattungen und Unterarten besitzen, die charakteristische Verschiedenheit der unscheinbarsten Gebilde des musikalischen Satzbaues mußte herausfühlen und mit sicherem Blick den einzelnen Gesangsklassen zuweisen können. Diese Anforderung an einen Kantor war dem musikgelehrten Primicerius Frutolf wohlbekannt. Er hat deshalb den Zöglingen seiner Schola und auswärtiger Gesangschulen einen Führer an die Hand gegeben,

der ihnen mit Sicherheit den Weg durch das scheinbare Chaos der mannigfaltigsten Schemen und Themen, Modulationen und Reperkussionen weisen konnte.

So erklärt sich die praktische Anordnung und sorgfältige Ausführlichkeit des Tonarius: Jede Tonart wird eingeleitet mit der Beschreibung ihrer unterscheidenden Merkmale. Wie der Verfasser schon im Eingange seines *Breviarium de Musica* sagte, daß bei der Komposition eines Gesanges *(modulatione cantus formare)* zu beachten sei: die richtige Wahl der Tonart, der Intervalle, des Tonumfanges und der Schlußtöne; so werden auch im Tonarius diese wesentlichen Punkte der Reihe nach behandelt.

Jede Tonart führt als Titel die griechischen Benennungen, welche bekanntlich in der antiken Musik etwas anderes besagten als im Mittelalter. Zu den Namen kommen die sieben Buchstaben des lateinischen Alphabets, die nach unten noch ergänzt werden durch den griechischen Buchstaben *(Γ)* und Namen *(Gamma)* des tiefsten Tones und durch den lateinischen Buchstaben *S (Synemmenon* bzw. *Semitonium)* des vertieften *B*.

Auf diese folgen die Anfangstöne der Antiphonen und Responsorien der Messe und des Offiziums jeder einzelnen Tonart, zuerst die mit dem Finalton beginnenden Antiphonen, welche wegen ihres Vorzuges *principales* (Hauptform), sonst auch *legales* oder *ordinariae* heißen, zum Unterschied von den Nebenformen = *differentiales* (vgl. Carthus. Monach. *Musica plana* I. 4 b; Couss. Scr. II. 437 b).

Dann wird die Schlußmodulation des Psalmtones (auf *saeculorum amen*) beschrieben, wie sie vom Rezitationston (*tenor* oder Dominante der Tonart) zum Schlußton sich so hinbewegt, daß dieser dem Anfangston entgegen zu kommen scheint.

Die erwähnte Beschreibung der antiphonalen und psalmodialen Merkmale der jeweiligen Tonart wird nun erstens an musikalischen Kunstausdrücken, zweitens an Neumenbeispielen und drittens an Buchstaben veranschaulicht.

1. Die byzantinischen Formeltexte *Nonan noëane, Noëagis, Noëane,* welche in diesem Tonarius vorkommen, mußten sich im Mittelalter die größten Veränderungen gefallen lassen:

*Noannoneane, Noneano, Noënoëano, Noëonoëane, Nenoteneano, Nenoteneagis, Nenotenarsis, Nenoteanes, Teneano, Teneagis, Taneano, Taneagis, Aianeagis, Anagetaneagies, Anagetanenagies, Ananeagies, Ananeane, Anaietaneagis, Anos, Annoanes.*

Über die Bedeutung dieser Silbenzusammenstellungen sind die Gelehrten nicht einig. Die älteren sagen, vom etymologischen Standpunkt aus betrachtet, läge ihnen kein besonderer Sinn zu Grunde. Jüngere legen sie als Ergüsse der Freude aus, ähnlich dem altdeutschen *eja*. Andere leiten sie von den griechischen Worten *τῶν αἰώνων ἀμήν* ab, d. i. *saeculorum amen (euouae)*. Musikalisch betrachtet, sind sie die Textunterlage für die sog. Reperkussionen, d. h. für die den einzelnen Tonarten geläufigsten und charakteristischen Tonfiguren und haben in der Regel so viel Vokale, als die Reperkussionen Töne oder Tongruppen aufweisen.

2. Diesen typischen Tonartenformeln haben die Lateiner von Abt Odo an (Gerb. Scr. I. 249) die Antiphontexte »*Primum quaerite, Secundum autem, Tertia dies, Quarta vigilia, Quinque prudentes, Sexta hora, Septem sunt, Octo beatitudines*« unterlegt, denen man seitdem durch das ganze Mittelalter in den Sammelwerken von Gerbert und Coussemaker begegnet: Gerb. I. 256, 279; II. 13, 48, 79, 90, 115, 244, 269; III. 31. Couss. I. 219, 262, 283;

II. 67, 81, 109, 320, 328, 367, 452, 478; III. 432; IV. 235, 363. Aber wenn auch diese Textunterlagen durchweg sich gleichblieben, so änderte doch bald dieser, bald jener Schriftsteller etwas an dem angehängten *Jubilus*, sei es in der Aufeinanderfolge der Tongruppen, sei es durch Zusätze, die der betreffenden Tonart ebenfalls eigen waren. Solche Lizenzen konnten sie sich erlauben, weil die Jubili (oder *Neumae, Formulae, Moduli, Odae, Aptitudines, Caudae*) kein Bestandteil des liturgischen Antiphonars waren, sondern als mnemotechnische Tonartenformeln frei gewählt werden konnten, wenn dadurch die Tonart leichter erkennbar wurde.

Wie durch diese antiphonalen Formeln die gangbarsten Melodieteile einer bestimmten Tonart dem Gedächnisse des Schülers eingeprägt wurden, so verhalfen ihm die psalmodialen Formeln auf Saeculorum amen zum treuen Festhalten der Differenzen der betreffenden Tonart. Beide Gedächtnisformeln sind deshalb von Frutolf regelmäßig mit Akzentneumen und stellenweise auch mit Tonbuchstaben notiert.

Auf diese Notenbeispiele folgt im Tonar der antik-griechische Name und die lateinische Majuskel des Anfangstones der verschiedenen Antiphonalformen einer Tonart. Daran schließt sich die lateinsche bzw. griechische Vokal-Minuskel zur Bezeichnung der acht Tonarten (*a* = I, *e* = II, *i* = III, *o* = IV, *u* = V, *η* = VI, y = VII, *ω* = VIII) und die lateinische Konsonanten-Minuskel zur Angabe der verschiedenen Antiphon- und Psalm-Differenzen jeder einzelnen Tonart (*b* = I. Diff., *c* = II., *d* = III., *f* = IV., *g* = V., *h* = VI., *k* = VII.), wovon Joh. Cotton berichtet:

*Scire praeterea convenit, quod apud quosdam toni vocalibus, tonorum autem differentiae consonantibus signantur* (Gerb. II. 244, a—b; cf. Cod. Palat. Vindobon. 2502, fo. 32v).

Ähnlich Joh. d. Muris:

«*Fuerunt insuper quidam antiqui tonos in antiphonis distinguentes non modo per tactas «saeculorum» differentias, sed per literas. Eidem et differentias per literas distinxerunt, sed tonos per vocales et semivocales, differentias autem per mutas* (Specul. mus. l. VII, c. 82 — Couss. II. 322 b).

| MODI · OCTO | | | | | QUALITATES. ANTIPH. & PSALM. | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | Principalitas | Differentia | | | | | | |
| | | | | | | I | II | III | IV | V | VI | VII |
| Auth. protus | Dorius | Mod. I | Diap. IV | D a d | a | a, b | a, c | a, d | a, f | a, g | a, h | a, k |
| Plagis proti | Hypodor. | » II | » I | A D a | e | e, b | e, c | e, d | e, f | e, g | e, h | e, k |
| Auth. deuterus | Phrygius | » III | » V | E b e | i | i, b | i, c | i, d | i, f | i, g | i, h | i, k |
| Plagis deuteri | Hypophr. | » IV | » II | B e b | o | o, b | o, c | o, d | o, f | o, g | o, h | o, k |
| Auth. tritus | Lydius | » V | » VI | F c f | u | u, b | u, c | u, d | u, f | u, g | u, h | u, k |
| Plagis triti | Hypolyd. | » VI | » III | C F c | H | H, b | H, c | H, d | H, f | H, g | H, h | H, k |
| Auth. tetartus | Mixolyd. | » VII | » VII | G d g | y | y, b | y, c | y, d | y, f | y, g | y, h | y, k |
| Plagis tetarti | Hyponixol. | » VIII | » IV | D G d | ω | ω, b | ω, c | ω, d | ω, f | ω, g | ω, h | ω, k |

Die Tonarten-Vokale und die Differenz-Konsonanten sind höchst wahrscheinlich dem Antiphonale Officii des Mönches Hartker von St. Gallen cod. 390—391, s. 10 (Paléogr. mus. s. VI) entnommen. Vielleicht war die Verwendung der fünf lateinischen Vokale *a e i o u* für die fünf Tonleitern *D*, *A*, *E*, *B*, *F* die Veranlassung, daß Guido von Arezzo auf den Gedanken kam, im 17. Kapitel des Micrologus dieselben Vokale als Tonbuchstaben zur Auffindung neuer Kompositionen zu Hilfe zu nehmen (vgl. Joh. Cotton, Musica, cap. XX, Gerb. II. 256). Die drei griechischen Vokale *η*, *υ*, *ω* sind nicht von den Byzantinern entlehnt; denn diese verwendeten die vier ersten Majuskeln des Alphabets als Tonarten-Zeichen: *Πρῶτος*: *Α*, *Δεύτερος*: *Β*, *Τρίτος*: *Γ*, *Τετάρτος*: *Δ* (Gastoué, Catalogue des Mus. byz. 1907, pg. 25). Bezüglich der Verwendung der lateinischen Buchstaben für die Tonschrift hat Frutolf dieselben möglicherweise von Abt Odo übernommen, dem er auch in manch anderen Fällen gefolgt ist. Ob Hucbald es war, der zuerst die Gesänge mit Tonbuchstaben (Gerb. I. 117 b) notierte, oder ob auch er diese Neuerung einem älteren Meister verdankte, vielleicht den hl. Gregor selbst, ist noch nicht festgestellt. Immerhin lag es nahe, die antik-griechische Buchstaben-Notierung auch ins Lateinische zu übertragen, wie auch die Griechen dieselbe den Abyssiniern (Ambros, Gesch. d. Musik, I, 16) oder den Indern (l. c. 73; vgl. Rich. Simon, Notationen des Somanatha, Sitzungsbericht d. bayer. Akad. d. Wiss. 1903) mögen abgelernt haben.

In der Anpassung der Psalmschlüsse an die Initia der nach dem Psalm zu wiederholenden Antiphon verfährt Frutolf wie Aurelian (Gerb. Scr. I. 42 b) nach dem oben erwähnten Grundsatze, daß der Psalmschluß den Anfangstönen der Antiphon gleichsam entgegen kommen soll:

> *«ut (ultima «Saeculorum amen» syllaba) quasi ipsarum antiphonarum initio occurrere videatur»* (S. 103, fo. 34v).

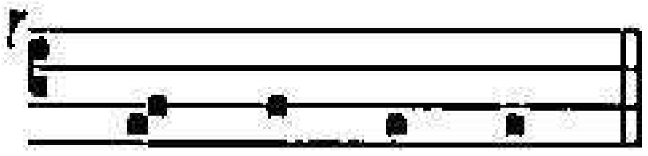
Damit will er aber nicht gesagt haben, daß der Schlußton der Psalmdifferenz mechanisch genau den Anfangston der Antiphon erhalten soll; denn sehr oft läßt er die Psalmkadenz in einer Sekund oder Terz über oder unter dem Initium der folgenden Antiphon schließen, weil er auf den einheitlichen Bau der beiden Gesänge Rücksicht nimmt. Dies ist auch der Grund, weswegen er viele Antiphonen einer und derselben Klasse zuweist, obgleich sie auf einem höheren oder tieferen Tone einsetzen. Sein Einteilungsprinzip beruht demnach auf dem ganzen Satzbau. Dies setzt entweder einen umfassenden Überblick über alle Gesänge oder aber eine tabellarische Gruppierung aller antiphonalen Melodiethemen voraus, wie es die Herausgeber der *Paléographie musicale* im III. und IV. Band getan haben, um an derselben die Gleichartigkeit ihres formalen Grundzuges und deren Kompositionsgesetze studieren zu können.

Es möge an einigen Beispielen gezeigt werden, wieviel Lehrreiches für die Theorie und Praxis des gregorianischen Gesanges auch der Tonarius biete [1]).

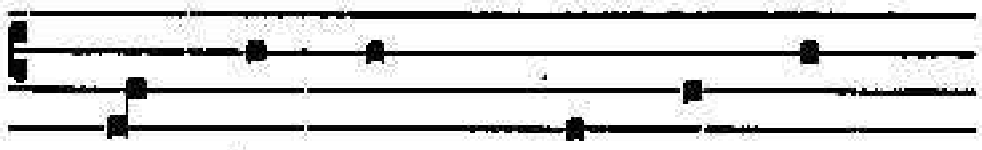
---

1) Wir glauben, dazu umso mehr Anlaß zu haben, als man heutzutage geneigt ist, über die Tonarien abfällig zu urteilen. Ist ja doch der Quellenarbeiter für jedes Kleinod dankbar, das er auch in dieser Gattung der Musikliteratur findet. Alle unedierten Schätze der Bibliotheken den Gelehrten zugänglich zu machen, ist doch gerade das Bestreben der Neuzeit. Man wird daher es überall mit Freuden begrüßen, daß das in Angriff genommene *Corpus Scriptorum de musica* nicht bloß die Traktate, sondern auch die wichtigsten Tonarien des Mittelalters bis zum Ende des 16. Jahrh. umfassen soll.

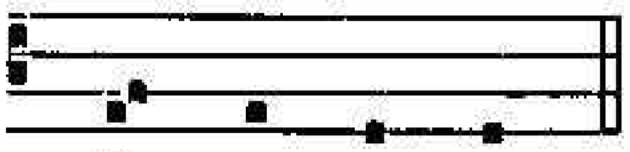
Was die Verteilung der Gesänge auf die acht Kirchentonarten und deren Differenzen betrifft, so bestand bekanntlich unter den mittelalterlichen Theoretikern eine große Meinungsverschiedenheit. Alle diesbezüglichen Ansichten, die Frutolf gegenüber anderen Lehrmeistern vertrat, können in einem engen Rahmen nicht erörtert werden, so lohnend dies auch für die Geschichtsschreibung des gregorianischen Gesanges wäre. Eine große Anzahl derartiger Varianten beruht auf der Veränderung einer oder der anderen Schlußnote, wodurch das betreffende Gesangsstück das Aussehen einer anderen Tonart erhielt, z. B. fo. 54, 164a die Antiphon »*Iste sanctus*«, welche durch die Schlußtöne aus dem VIII. modus




vermutlich wegen des lydischen Scandicus *Fac*




von Frutolf in den V. modus




umgesetzt wurde (vgl. Gregorius-Blatt XXXV. 1, 1910, S. 3 ff.).

Einen ganz besonderen Wert verleiht dem Tonarius Frutolfi die doppelte Tonschrift mittels Akzentneumen und Buchstaben, wie sie sich ähnlich auch im *Antiphonarium tonale missarum*, saec. 11. Cod. H. 159 von Montpellier (*Paléogr. mus.* t. VIII) vorfinden, und von deren vollkommenen Zweckdienlichkeit Hucbald sagt:

«*Quapropter si super aut circa has (consuetudinarias notas) per singulos phthongos eaeden literulae, quas pro notis musicis accipimus, apponantur, perfecte ac sine ullo errore indaginem veritatis liquebis inspicere*». (Gerb. Scr. I. 118, a—b)

und Guido v. Arezzo:

«*Literarum et neumarum usus sit assiduus*» (l. c. II. 30 f).

Dieser Buchstaben konnten die diastematischen Punktneumen der italienischen und aquitanischen Hss. entraten, wie Guido sagt:

*Causa vero breviandi neumae solent fieri. Quae si curiosae fiant, habentur pro literis.* (G. II. l. c. m.)

Der musikalische Wert dieser zweifachen Notation liegt nicht bloß in der dadurch erzielten untrüglichen Entzifferung der Intervalle, sondern auch ganz besonders in der Darstellung der mittelalterlichen Vortragsweise gewisser Ziernoten: In Übereinstimmung mit der im *Breviarium de musica*, c. IX *De musicis intervallis* (fo. 20r) gegebenen Erklärung, daß die Distropha und Tristropha ein Vibrieren auf demselben Tone bezeichnen, sind auch im Tonarius die zwei oder drei Virgae und Strophici mit demselben Tonbuchstaben versehen, z. B. f. 53:

FFe d    G cc ccc

℟ Ora - vi . . . su - per

genau wie Montpellier, H. 159, fo. 94:

kk    kk    k. . . .

℟ Gr. Congrega - te

Dagegen hat das Quilisma nur einen Tonbuchstaben (nicht drei, wie sie zur Bezeichnung eines Trillers notwendig wären), z. B. fo. 53:

F G a a G

℟ Into - nuit

wie beim Scandicus l. c.:

E F G

℟ E - ripe me

genau wie Montpellier, fo. 94, P. mus. pg. 181:

ghīk    hīk

℟ Gr. Ex Sion spe - cies decoris

Die Häklein der Quilismaneume bedeuteten nämlich anfangs noch nicht eine vibrierte Tonlänge auf derselben Stufe, sondern ein Aufsteigen über teils enharmonische (*e e*$^{\times}$, ♮♮$^{\times}$), teils chromatische (*g g*$^{\sharp}$ *a*) Töne, wofür man noch im Mittelalter stellenweise aus Konservatismus teils das Schleifzeichen (~), teils zwei aufsteigende Punkte (:) verwendete (vgl. Gregorius-Blatt 1913, Nr. 1, 2).

Die wagerechten Doppelnoten der Bivirga, Distropha, Synkope und des Pressus finden sich, nach Prof. Dr. P. Wagner, im Kodex 601 von Lucca (Paléogr. mus. t. X) bisweilen zu einer Virga iacens verbunden. Daran ist zu erkennen, daß diese Ziertöne nicht wie ein wiederholtes Anschlagen des Tones (staccato), sondern wie eine bebende Tonlänge gesungen werden.

Von Bedeutung für die Geschichte der Semeiographie sind auch die Neumen-Namen, die Frutolf gebraucht: *Virgula pura*, *Virgula guttularis*, *Distropha*, *Tristropha*, *Podatus*, *Podatus semivocalis*, *Podatus connexus*, *Pes semivocalis*, *Pes quassus*, *Quilisma*, *Pes guttularis*, *Pes flexus*, *Pes connexus*, *Pes sinuosus*, *Gutturalis*, *vel Pressa*, *Guttularis semivocalis*, *Flexa sinuosa*.

Unter diesen 17 Neumenbezeichnungen kommen nur drei griechische vor: *Podatus*, *Distropha* — *Tristropha*[1]) und *Quilisma*. An der Hand der Musiktraktate können wir leicht die Zeit der Überpflanzung der griechischen Namen ins Abendland und ihre allmähliche Verbreitung in die verschiedenen Länder feststellen, soweit die Theoretiker darüber Aufschluß geben[2]).

1) *Stropha* ist zwar auch der klassischen Latinität eigen, aber die Form *Apostropha* ist dem byzantinischen ἀπόστροφος entnommen.

2) Die ältesten Neumentabellen des Abendlandes, welche griechische Namen enthalten, reichen nicht über das 11. Jahrh. zurück.

| Griechische Neumennamen | saec. 11—12 | saec. 13 | saec. 14 | saec. 15 |
|---|---|---|---|---|
| Podatus . . . . | Frutolf, fo. 46r, 49r, 66v<br>Cotton, G II. 258 | | Muris, G III. 202 a<br>» C II. 306 a | Anonymus XI. C III. 430, 439 450, 453, 455 |
| Cephalicus . . . | | | | Anon. XI. C III. 430 |
| Epiphonus . . . | | | | |
| Oriscus . . . . . | | | | Anon. XI. C III. 430 a; 446 b |
| Stropha . . . . | Frutolf<br>Cotton, G II. 263 | Odington C I. 213 | Muris, G III. 201 s | Anon. XI. C III. 430 a |
| Quilisma . . . . | Frutolf, fo. 46r<br>Aribo, G II. 215 b<br>Berno, G II. 80 a<br>Cotton, G II. 259 | Odington C I. 212 s | Muris, G III. 201 s<br>Engelbert, G II. 319 b | Anon. XI. C III. 430 a |

Diese Tabelle zeigt, daß die griechischen Benennungen *Podatus*, *Stropha* und *Quilisma* erst vom 11. Jahrh. an und zwar nur in Deutschland und England, die Namen *Cephalicus* und *Oriscus* aber erst vom 14. Jahrh. an und zwar nur in Frankreich auftraten, obgleich byzantinischer Einfluß auf die abendländische Musikwissenschaft schon im 8. Jahrh. sich geltend machte. Die Notengruppen haben bei Aurelian (9. Jahrh.) noch keine Namen, sondern werden mit recht umständlicher Beschreibung erwähnt: den Podatus nennt er »*convenienta gravis cum acuto*« und »*acutus accentus*«. Das Quilisma heißt bei ihm »*tremula*«, *die* Tristropha »*terna percussio*« *und* »*trinus celer ictus*«, der Climacus »*tractim prolixoque anfractu circumfertur*«, der Torculus und Porrectus »*volubilis*« und »*Vinnola*« (s. Gregorius-Blatt 1912, S. 70 ff.). Aus dieser umständlichen Beschreibung der Notengruppen wollte man schließen, daß dieselben erst vor Beginn des zweiten Jahrtausend aus Byzanz gekommen wären. Dem ist aber nicht so; sie sind schon in den antik-griechischen Liedern nachweisbar (vgl. Kirchenmusikal. Jahrbuch (Rgsb. 1911, S. 21 ff.).

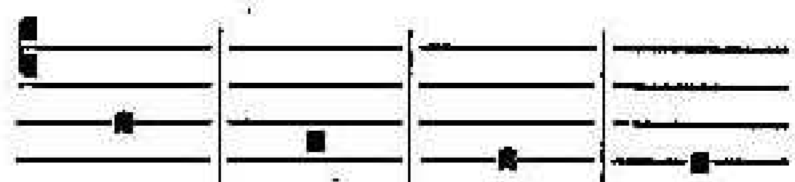
Nun aber kam die antik-griechische Musik nicht erst über Byzanz nach Rom, sondern auf direktem Wege aus Griechenland. »Dionys von Halikarnassus läßt die Buchstaben, die Musik, die Lyra usw. von Arkadiern nach Italien bringen« (Ambr. l. c. S. 517), und seit dem 2. Jahrh. v. Chr. hatte griechische Bildung im Mittelpunkt des Weltreiches das völlige Übergewicht (S. 522). Der altchristliche Kultgesang entwickelte sich eben ganz naturgemäß aus den heiligen Liedweisen derjenigen Völker, welche die Kirche zuerst in ihren Schoß aufnahm. Da, wie gesagt, die Gesänge der römischen Liturgie anerkanntermaßen schon im 1. Jahrh. vor der gregorianischen Ausgestaltung im Gebrauche waren, so kann man aus dem erst im 2. Jahrtausend nachweisbaren Auftreten einzelner griechischer Neumennamen keinen Schluß ziehen auf eine byzantinische Herkunft des Hauptstockes der lateinischen

Kirchengesänge und noch viel weniger auf orientalische Rhythmisierung derselben, wie Thibaut meint *(Origine byzantine)*. Die abendländischen Akzentneumen sind entweder antik-griechischen oder aber hebräischen Ursprungs; vgl. Gastoué, *Chant Romain*, 1907, p. 18 ff.

Von Wichtigkeit für die musikalische Terminologie ist Frutolf's Beschreibung der Melodie gewisser Antiphon-Anfänge:

*Quaedam enim ejus (differentiae VII$^{ae}$ modi I$^{i}$) antiphonae in medio diapente loco (F), videlicet quo et superiores quatuor differentiae ordiuntur:*

Cod. Hartker S. Galli 390 Pal. mus. II série

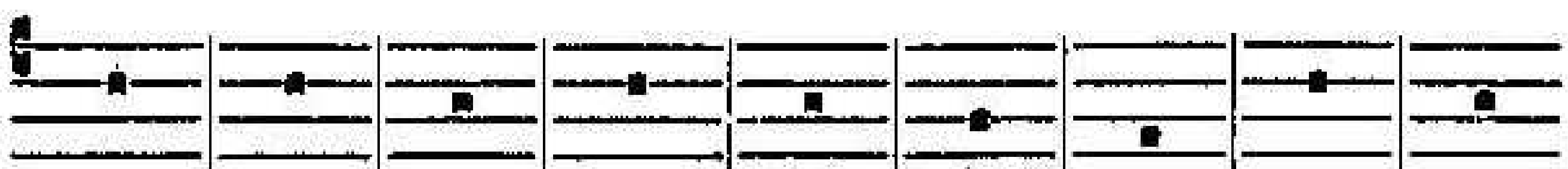


Cod. Lucc. 601 Pal. mus. IX

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| p. 162 | *Re-* | *ges* | *ter-* | *rae* | p. 162 |
| p. 96 | *Red-* | *de* | *mi-* | *hi* | |
| p. 294 | *Vo-* | *lo* | *pa-* | *ter* | p. 441 |
| p. 376 | *Ec-* | *ce* | *ve-* | *re* | p. 540 |

*Hac quae sequuntur eidem differentiae deputentur, licet altius et morosius ordiantur:*

Cod. Hartker P. m. II$^{e}$ série

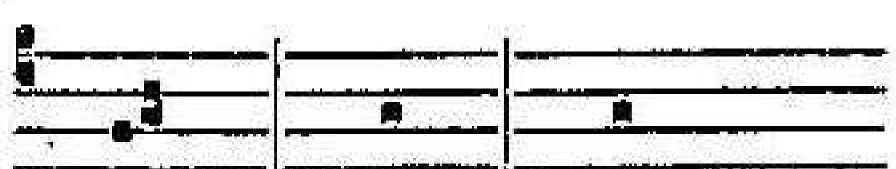


Cod. Lucc. P. m. IX

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| p. 257 | *Dul-* | *ce* | *li-* | *gnum,* | | | | | | p. 462 |
| p. 30 | *I-* | *te,* | | *di-* | | *ci-* | | *te* | | p. 10 |
| p. 284 | *Sci-* | *o,* | *cu-* | *i* | | | | | | p. 422 |
| p. 163 | *Il-* | *le* | | | | *ho-* | | *o-* | *mo* | p. 164 |
| p. 427 | *Ex-* | | *i* | *ci-* | *to* | | | | | p. 310 |
| p. 420 | *Vi-* | | *di* | *do-* | | *mi-* | | *num* | | p. 308 |
| p. 29 | *Ve-* | *ni-* | *et* | *do-* | *mi-* | | *nus* | | | p. 16 |

Wie man sieht, ist der Ausdruck *morosius* hier nicht rhythmisch, sondern tonisch aufzufassen: Der Anfang der Antiphon »verweilt« auf *a*. Dies tritt noch deutlicher zutage bei den folgenden Stellen:

*Eiusdem differentiae (I$^{ae}$ modi VIII$^{i}$) sunt quae sequuntur, sed in hoc solo differunt, quod in inceptione sua non tantum morantur, sed mox quasi gradatim superius feruntur:*

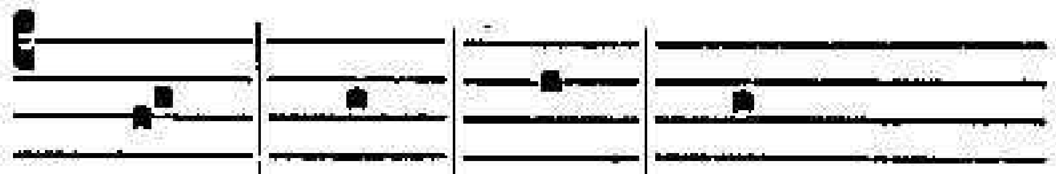


| | | |
|---|---|---|
| *Glo-* | *ri-* | *a in* |
| *Ma-* | *gi* | *videntes* |
| *O-* | *mnis* | *sapienta* |
| *Scri-* | *ptum* | *est enim* |

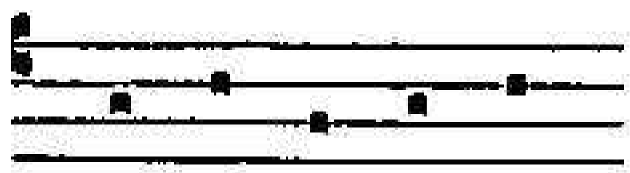
Im Gegensatz nämlich zum stufenweisen und melismatischen Initium *F G a* auf der ersten Silbe der Antiphonen dieser Unterart bewegt sich bei den Gesängen der vorausgegangenen Hauptart der ersten Differenz die Anfangsmelodie zögernd syllabisch auf den Tönen *a F a*, *F a G*, *F G a*, *F G · G a*, *F G · F G* (morantur in inceptione):



| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *A-* | *ni-* | *mae* | | *impiorum* |
| *Po-* | *nam* | *in* | | *Sion* |

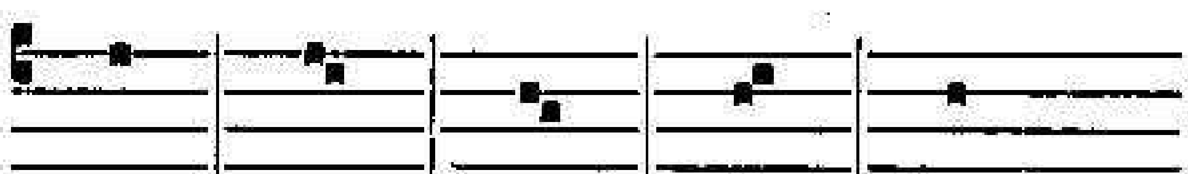


| | | | |
|---|---|---|---|
| *Cum-* | *que* | | *intuerentur* |
| *Fi-* | *li,* | *quid* | *fecisti n. s.* |
| *Mit-* | *te* | *ma-* | *num* |
| *Rab-* | *bi* | | |
| *Tu* | *es,* | *qui* | *venturus es* |



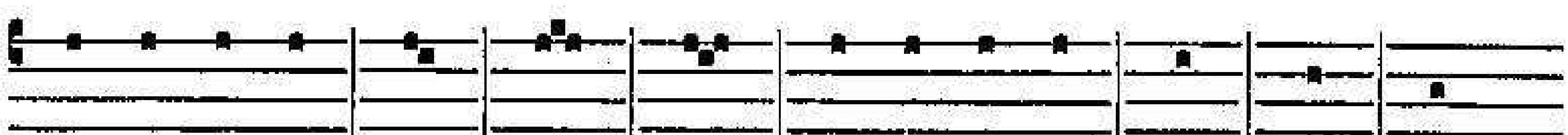
*Ste-tit Je-sus in*

*(11. VIII, Diff. IV.) Et quaecumque hujus toni antiphonae a Trite diezeugmenon (c) inchoantes mox deorsum reclinantur:*



| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *A-* | *qua* | *quam* | *e-* | *go-* |
| *Col-* | *lo-* | *cet* | *e-* | *um* |
| *Ec-* | *ce* | *an-* | *cil-* | *la* |
| *Ec-* | *ce* | *com-* | *ple-* | *ta* |
| *Hoc* | *est* | *prae-* | *ce-* | *ptum* |
| *Lu-* | *men* | *ad* | *re-* | *ve(lation)* |

*Differentia quinta quarto a finali loco per diatessaron «saeculorum amen» ponit, ubi et ipsum et cantus ejus sicut et superioris differentiae incipit; quamdam enim similitudinem habent. Sed in hoc ista ab illa differt, quod se m o r o s i u s in suo cantu superius continet:*



| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Confirma hoc* | . . . | *De* | *us* | | | | |
| *Post di - es* | . . . | *o-* | *cto* | | | | |
| *Omnes* | . . . | *gen-* | *tes* | | | | |
| *E - rat* | . . . | *a-* | . . . | . . . . . . | *u-* | . . . | *tem* |
| *Contume-* | *li-* | . . . | . . . | . . . . . . | . . . | . . . | *as* |
| *E-* | *go-* | *o* | . . . | *daemoni-* | *um* | | |
| *E-* | *go-* | *o* | . . . | *gloriam me-* | *am* | | |
| *E-* | *go-* | . . . | . . . | *prin-* | *ci-* | *pi-* | *um* |
| *Veni-* | *e-* | *et* | | | | | |
| *forti-* | *o-* | *or* | | | | | |

Die technischen Ausdrücke »*morosius se continere*« und »*morari*« im Sinne von: »denselben Ton wiederholen« oder auf demselben syllabisch verweilen oder »auf dieselben oft zurückkehren« sind nicht bloß bei Frutolf, sondern auch bei anderen Theoretikern vom 9. bis 15. Jahrh. gebräuchlich, z. B. bei Aurelian, G. I. 52 b *(moras protrahere)*, Guido von Arezzo, G. II. 11, 12, 37 a *(morosius sonare, morosae neumae)*, Johannes Cotton, G. II 251 *(morosa vagatio)*, Guido von Cherlieu, G. II. 177 a, 184 b, 187 a *(moram facere, moram nectere)*, Hieronymus von Mähren, C. I. 91 b *(morosa vagatio)*, Joh. Muris, G. II. 246 b, 303 b, 249 b *(morosius tangere vocem, morari, morosae voces)*, Engelbert von Admont, G. II. 340 b *(morosi reflexus)*, Anonymus XI, C. II. 448 b *(morose egredere)*, Joh. Gallicus mon. Carth., C. II. 436 a *(moram facere)* — sämtlich Bezeichnungen für tonische Verhältnisse der Modalität, nicht aber für metrische Verhältnisse der Rhythmik, wovon an diesen Stellen gar nicht gehandelt wird.

Der Tonar ist, wie oben gesagt, mit zahlreichen Neumen durchsetzt, welche durch Tonbuchstaben diastematisch verdeutlicht werden. Dies ist hauptsächlich der Fall bei den Versen der *Responsoria prolixa* und der Offertorien. Da die Mehrzahl der langen Offiziums-Responsorien und die Offertoriumsverse[1] nicht mehr gesungen werden, so hätte deren Veröffentlichung in einem Musiktraktate keinen praktischen Zweck. Aber vom künstlerischen Gesichtspunkt aus betrachtet wäre ein selbständiger Abdruck aller Verse sehr zu empfehlen; hat ja doch Abt Odo von Cluny die kunstvolle Komposition der Offertorien und ihrer Verse besonders hervorgehoben:

«*Ex quo probatur, quod Sanctus papa Gregorius plus omnibus per divinam gratiam hujus artis industriam sit adeptus ... In Offerendis vero et earum versibus maximeque in Communionibus, quantum in hac arte valuerit, patefecit. Est enim in eis omnimoda hujus artis elevatio, depositio, duplicatio, dulcedo cognoscentibus, labor discentibus valdeque ab aliis cantibus discrepans mirá depositio et non tantum secundum musicam facti quam musicae auctoritatem et argumenta praestantes*». (Dialog. G I. 276 b.)

Um so freudiger ist es daher zu begrüßen, daß Dom Mocquereau auf dem Umschlagblatt der 83. Lieferung der *Paléographie musicale* die Absicht geäußert hat, die gregorianischen Offertorien und deren Verse zu edieren.

*Nous avons aussi l'intention de publier les Offertoires grégoriens avec leurs Versets, en notation rythmée sur lignes d'après les manuscrits rythmiques sangalliens et messins.*

Eine phototypische Veröffentlichung des ganzen Tonarius Frutolfi ist von D. Mocquereau indirekt in Aussicht gestellt worden im Vorwort zum Antiphonale des Mönches Hartker von St. Gallen, wo er eine Edition der Tonare jeglicher Herkunft versprochen hat, um auf Grundlage derselben die Tonartenlehre der Theoretiker studieren und die Spur der modalen Veränderungen gewisser liturgischer Gesänge verfolgen zu können, durch welche im Laufe der Zeit manche Melodien eine angenehmere und schönere Umbildung erfahren haben:

1) Die Offertoriumsverse sind aus dem römischen Missale und Graduale (von der Requiem-Messe abgesehen) vollständig verschwunden. Es wäre sehr zu begrüßen, wenn in einem Spezial-Appendix des vatikanischen Graduale Romanum wenigstens je ein Vers der Offertorien Aufnahme fände, damit diese kunstreichen Melodien nicht völlig in Vergessenheit geraten und so für die Kirchenmusik ewig vergraben bleiben. Manche Offertorien sind zudem so kurz, daß während der Altar- und Chor-Inzensierung eine lange Pause eintritt, die nun durch den Gesang der formschönen Verse angenehm verkürzt würde.

*«Aussi nous proposons-nous de publier dans l'une des deux séries de la Paléographie musicale une collection de Tonale de toute provenance. Cette publication sera comme la base et l'introduction de nos recherches sur les modes. Elle est indispensable pour suivre la trace des modifications modales que le temps a introduites dans quelques-unes de nos mélodies liturgiques. — Cette question des modes est délicate, difficile, scabreuse, peut-être ne sera-t-elle jamais résolue! En attendant qu'elle le soit, nous pouvons chanter sur un mode nouveau les quelques antiennes modifiées par le temps, surtout lorsque nous savons, et tout le monde l'avoue, que ces modifications les ont rendus plus douces et plus belles.» (II^e série, t. I, p. 16).*

Bei dieser in Aussicht gestellten Veröffentlichung der Tonarien wird die doppelte Tonschrift des Frutolf'schen Tonars um so weniger unberücksichtigt bleiben können, als derselbe mit großer Sachkenntnis und Diskretion verfaßt ist und manches Wissenswerte bietet, was man bei anderen Schriften dieser Gattung vergebens sucht.

---

# Die Musikinstrumente der Minneregel.

Von

**Curt Sachs.**

(Berlin.)

Im Jahre 1404, fast zur gleichen Zeit, als in Spanien der Erzpriester Juan Ruiz de Hita im *Libro de amor* und in Frankreich Guillaume de Machault in der *Prise d'Alexandrie* dem Musikforscher wenigstens die Namen der zu ihrer Zeit gebräuchlichen Tonwerkzeuge mit einiger Vollständigkeit geben, vollendet der Westfale Eberhard Cersne unter dem Titel »Der Minne Regel« ein Epos, das im musikgeschichtlichen Sinn als das deutsche Gegenstück zu jenen romanischen Dichtungen angesehen werden muß. Der bedeutende Wert der in ihm enthaltenen wortreichen Aufzählung musikalischer Instrumente ist so offensichtlich, daß schon vor mehr als einem halben Jahrhundert, als Musikgeschichte und gar Instrumentengeschichte noch weit entfernt von jeder offiziellen Anerkennung waren, der philologische Herausgeber des Werkes die Zuziehung eines Musikgelehrten für die Kommentierung dieses Abschnittes angemessen fand. A. W. Ambros unterzog sich der Arbeit und steuerte zu F. X. Wöber's 1861 in Wien erschienener Ausgabe eine Anmerkung bei, die mit den Mitteln eines Nichtspezialisten der vorigen Jahrhundertmitte eine Deutung der zum Teil recht unklaren Stelle versuchte. Es gereicht dem großen Forscher nicht zur Unehre, daß er seinen Auftrag nur unvollkommen ausführen konnte; der modernen Instrumentenkunde aber erwächst die Pflicht, sich von neuem mit der Minneregel zu befassen.

Die Liste zeitgenössischer Tonwerkzeuge steht in dem Abschnitt wy der fogel sang susir vnd beszir waz dan dy spêler dy hy nach gescrêben stên und lautet:

„Noch cymbel mid geclange,
Noch harffe edir flegil,
Noch schachtbret, monocordium,
Noch stegereyff, noch begil,

Noch rotte, clavicordium
Noch medicinale
Noch portitiff, psalterium
Noch figel sam cannale,
Noch lûte, clavicymbolum
Noch dan quinterna, gyge, videle, lyra, rubeba,
Noch phîfe, floyte noch schalmey,
Noch allir leye horner lûd."

Cymbel, harffe, monocordium, rotte, clavicordium, portitiff, psalterium, lûte, clavicymbalom, quinterna, gyge, videle, lyra, rubeba, phîfe, floyte, schalmey und horn bedürfen der Erklärung nicht. Immerhin mag gesagt werden, daß um 1400 unter cymbel Becken und unter quinterna Mandola zu verstehen ist. Zweifelhaft oder unbekannt sind die Begriffe, die den Wörtern flegil, schachtbret, stegereyff, begil, medicinale, figel und cannale zugrunde liegen.

Flegil schließt sich, wenn man vor Augen hat, daß im Mittelhochdeutschen inlautendes *G* oft die Qualität eines Frikativs, also eines *J* hat, zwanglos an eine osteuropäische Sippe an, die noch heut von ruth. флеяра *(flejara)*, флоjра *(flojara)*, makedorum. *flujar*, *fluere*, alban. *fluera* und ngr. φλογέρα, sämtlich mit der Bedeutung Flöte vertreten wird; die Vertauschung der Liquiden *l* und *r* ist natürlich durchaus belanglos. Aber auch nach Westen hin ist ein Anschluß leicht zu ermöglichen. Die englische Sprache des 14. Jahrh. gibt — ebenfalls mit der Bedeutung Flöte — die zwei fast identischen Formen *flegel* und *flagel*. Das ergibt denn endlich einen Pfad zu den altfranzösischen Flötennamen *flajel*, *flagiel* und *flageol* nebst ihrem Diminutiv *flageolet*, die die Romanisten gewaltsam von lat. *flagellum* »Peitsche« oder gar von einem Thema *flautiolus* herzuleiten versuchen. Tatsächlich also handelt es sich hier um eine Wortfamilie, die offenbar im Mittelalter vom Balkan über Deutschland nach Westeuropa gelangt ist, wie es sich für viele andere Instrumentennamen nachweisen läßt. Sollte es nicht einst möglich sein, auch *Flügelhorn*, das bisher noch nicht hat erklärt werden können, hierauf zurückzuführen?

Schachtbret ist mit Recht in Verbindung mit den Namen *échiquier*, *exchequer*, *exaquir* usw. gebracht worden, mit denen einige diplomatische und poetische Quellen des ausgehenden 14. und beginnenden 15. Jahrh. in französischer, englischer und spanischer Sprache ein deutlich als besaitetes Tasteninstrument charakterisiertes Tonwerkzeug belegen. Da die Namen das Schachbrett bezeichnen, lag es nahe, den inneren Zusammenhang zwischen diesem Gerät und dem Klavier aufzusuchen. Man ist darauf verfallen, den Wechsel zwischen hellen und dunklen Tasten als Vergleichspunkt anzunehmen, man hat an die kleinen Tische gedacht, die zum Aufstellen des Schachbrettes ebenso wie des Klaviers hätten dienen können, und man hat endlich den in einem Exemplar nachweisbaren Einbau des Instrumentes in ein Schachbrett verallgemeinern wollen. Alle drei Versuche sind gequält und unbefriedigend. Es ist indessen möglich, eine natürlichere Erklärung zu geben. Gerade das Zitat aus Cersne, das zur Erhärtung jener Schachbretttheorie benutzt worden ist, vermag sie zu widerlegen und durch eine andere zu ersetzen. Im Mhd. und Mnd. heißt Schachbrett schâch zabel (v. lat. *tabula*); schacht aber — synonym von schaft — ist eine ausgesprochen niederdeutsche Form, die mit Schach nichts zu tun hat, vielmehr im Mittel- wie im Neuniederländischen »Federkiel« bedeutet. Daß der Westfale Eberhard als unmittelbarer Nachbar

der musikalisch hochkultivierten und damals tonangebenden Niederlande einen niederländischen oder niederländisch beeinflußten Instrumentennamen gebraucht, ist plausibel; die westeuropäischen Übersetzungen sind als volksetymologische Umdeutungen jenes Wortes leicht zu erklären. Den Einwand, daß der deutsche Beleg verhältnismäßig spät liegt, möchten wir mit Rücksicht auf die sehr geringe Zahl der Belege überhaupt und auf den kurzen Zeitraum, den sie umspannen, nicht gelten lassen. Wir legen demnach der in Rede stehenden Namenreihe die innerlich sinnvolle Bedeutung »Kielklavier«, also Cembalo unter, die dem ital. *spinetta* entspricht.

Stegereyff ist von Ambros richtig als Triangel interpretiert worden.

Begil dagegen hat der Kommentator ohne jedes Recht mit unserm neuhochdeutschen, im Mhd. noch unbekannten *Steigbügel* zusammengebracht und daher fälschlich auch als Triangel ausgelegt. Was unter dem Wort zu denken ist, läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit nicht sagen. Der Verf. möchte an die noch heute in der Schweiz gebräuchliche, auf ahd. *buhhil* zurückgehende Bezeichnung *büchel* = Horn denken. Die Lautgesetze würden dieser Verbindung nicht widersprechen; die Ableitung müßte aber doch durch Zwischenformen gestützt werden.

Medicinale ist Ambros ganz unverständlich; figel ſam cannale nimmt er als einen Begriff und interpretiert ihn ohne nähere Erläuterung als Drehleier. Nicht diese Wörter dürfen zusammen genommen werden, sondern Cannale und Medicinale. Beide gehören in eine große Gruppe von Formen, die sich im 14. Jahrh. allenthalben in Europa im Anschluß an das von den Mauren nach Spanien gebrachte Qânûn bilden. So schaffen die Spanier für das große und für das kleine oder halbe Psalterium die Namen *canno* und *meo canno* (Juan Ruiz, Libro de amor), die Franzosen *canon* und *micanon* (Guill. de Machault, La Prise d'Alexandrie, Cléomadès 17251, 17280), die Italiener *canone* und *mezzo canone* (Fr. da Barberino, Reggimento e costumi di donne P. II, III 79) und die Deutschen kanôn und metzkanôn (Heinrich von der Neuenstadt, Gottes Zukunft 4592). Die Latinisierung dieser Formen ergibt zwanglos *cannale* und *medium cannale*; durch Zusammenziehung wurde hieraus *medicannale* und durch Volksetymologie *medicinale*. Übrigens ist diese lateinische Form trotz des isolierten Beleges sicher verbreitet gewesen, da sich ihr schöpferischer Einfluß nach Nordosten hin nachweisen läßt: das der Kantele der Finnen entsprechende Psalterium der Livländer heißt *kanala*; die ähnliche estnisch-finnische Form *kannel* ist dagegen durch Assimilation des Dentals aus *kantele* entstanden und muß an eine altindisch-slavolettische Reihe angeschlossen werden.

Figel endlich stellt, obgleich im übernächsten Vers videle vorkommt, das gleiche Wort dar; in allen indogermanischen Sprachfamilien ist sein Dental gelegentlich durch einen tönenden Kehllaut ersetzt worden.

Von der nicht ganz sicheren Bedeutung des Ausdrucks begil abgesehen, glauben wir hiermit die wichtige Stelle klargelegt zu haben. Über das Wortverständnis, über die Befriedigung des einfachen etymologischen Triebes hinaus mag diese Studie ein Beitrag zur Erhellung des Dunkels sein, das heute noch über den Wanderstraßen der mittelalterlichen Musikinstrumente liegt.

# Mediaeval Organs in Spain.

By

**Arthur George Hill.**

(London.)

Throughout the whole of Europe the number of Gothic organs still remaining is very small, and of these the best perhaps are the Spanish examples.

As this is a subject to which I have given special study, I think it well to tabulate all the mediaeval specimens which I have seen, some indeed I might almost say have discovered.

These may be placed chronologically thus:—

Salamanca, old Cathedral, c. 1380.
Sion, Switzerland, church of S. Katherine, c. 1400.
Zaragoza, cathedral, 1413.
» church of San Pablo, c. 1420.
Palma, Majorca, cathedral, c. 1420.
Calatayud, church of Santa María, 1420.
» church of San Andrés, c. 1420.
Daroca, church of the Santos Corporales, c. 1420.
Amiens, cathedral, 1429.
Alcalá de Henares, c. 1450.
Nördlingen, Bavaria, 1466.
Dortmund, Marienkirche, c. 1480.
Perpignan, cathedral, c. 1480.
Strasbourg, cathedral, 1497.
Wissel, near Cleve, Germany, c. 1500.
Jutfaas, near Utrecht (now removed elsewhere), c. 1500.
Lübeck, Marienkirche, two organs, c. 1504.
» Jacobikirche, two organs, c. 1510.
Chartres, cathedral, 1513.
Tirlemont, Belgium, church of S. Germain, c. 1520.
Alkmaar, Holland, c. 1520.

Out of the above-named twenty-one examples of medieval organs eight are from Spain, and these are, on the whole, the finest architecturally, and rare and valuable specimens of this ancient instrument clothed in its Gothic woodwork.

In Spanish churches the organ case is frequently of a very magnificent character, the woodworkers having lavished on it great pains and time.

The Salamanca specimen stands in its old gallery, which is painted and decorated, as is the organ itself and its two folding doors, features

which pertained to the oldest organs, as to triptychs and other similar church objects which were closed to view in Lent and on other fasts, but of which very few examples are now remaining.

The beautiful little organ at Sion still retains its doors, as does the splendid and much larger instrument at Daroca, which curiously occupies a gallery at the east end of the church, and is richly decorated in gold, applied to patterns in *gesso*. The magnificent Gothic organ at Perpignan has been deprived of its doors, which are however preserved in the church, and this work is really Spanish, although Perpignan is now in France.

These early instruments are almost invariably flat in front, and have no projecting towers on plan, though the elevation is broken by such at varying heights, usually produced by three towers of pipes, separated by intervening and lower groups or flats, all five divisions being surmounted by pyramidal and crocketed *spires*—features I have seen nowhere outside of Spain.

The natural irregularities in the length of the pipes are filled in at top by gilded traceries forming the chief decoration of the towers of the organ case.

Trumpets or reed stops are frequently seen projecting from the base of these Spanish organs, in horizontal lines; but these are all later insertions, the reed stops being unknown in the early organs, though now universal in Spain.

The early organs in Italy, similarly, have no trumpets or reed stops, which are indeed forbidden to this day in the diocese of Milan, either as imitative stops used in organ building or as separate musical instruments [1]).

In Spain, as often elsewhere, the advent of the Renaissance had the result for a long time in amalgamating the Gothic traditions in architecture with the revised classic detail; and from this fusion of art many magnificent works were produced, especially in the matter of organ cases and furniture of all kinds, in which the country is still so extremely rich.

The ancient organs at Zaragoza and Daroca are doubtless by the same hands, possibly by Juan Rodriguez of Cordova, whose name has come down as the builder of the instrument in the cathedral of Toledo in 1424; while another Cordovan, Gonzalo Hernández, built a second organ there in 1541.

The earlier examples are closely allied in decorative treatment to the *retablos* or altar-pieces of the same date, and follow in many respects

---

1) *Vide Ceremoniale Ambrosianum* of Cardinal Borromeo (Milan, 1619). "*Idem quod supra dictum est servatur in aliis ecclesiis . . . in quibus organa tantum permittuntur: tibiae, tubaeque vel cornua, aut reliqua musica instrumenta, omnino excluduntur*".

the richness of gilding which is seen in so much of Spanish ecclesiastical art.

Of the Renaissance examples I must specially cite the very magnificent organ which stands over the stalls of the *coro* on the north side of the cathedral of Tarragona. This, though entirely classic in detail, is essentially Gothic in general design and feeling, and is a work of the year 1563.

The sumptuously carved cornices, pilasters, and pipe "shades" produce an effect of extraordinary richness, although the woodwork has no gilding or colour applied to it.

The classic triglyphs in the lower frieze, and the many other architectural enrichments, make this a very notable work of the Spanish Renaissance; moreover it is carried out on a very large scale by its designer—one Amigó of Tortosa. The great doors emphasize the mediaeval tradition in design, and add greatly to its imposing appearance.

There is another organ of very similar character, though less fine, in the cathedral of Valencia, but without doors; while a later and very picturesque one, with doors, remains in the church of S. Filiú at Gerona.

In some of these instruments the front pipes are beautifully embossed in various patterns, a treatment seen also in northern Europe in various ancient organs which I have examined.

In the extreme north, as at Lübeck, the Gothic style lingered right into the sixteenth century, while in Spain the new forms began much earlier, owing to the nearer influence of Italy.

Even in the organs of the seventeenth and eighteenth centuries the earlier traditions are strongly manifest in Spain; and though in many cases the style has become very debased, yet the richness of gilding, and often of colour, usually remains, while the straight line of the impost is very rarely departed from, and this is distinctively mediaeval in origin, albeit imposing rows of trumpet pipes have in almost every case been inserted into the lower frieze, which are peculiar to Spanish organs, and certainly have a fine effect both in sound and in appearance.

The finer Renaissance organs in the Peninsula, though showing an obvious Italian parentage in the development of their style, have yet a quality peculiar to themselves, being usually more grandiose and on finer architectural lines than any Italian work of the kind, though lacking the refinement belonging to the purest Renaissance work in Italy, such as that of Baldassare Peruzzi at Siena, whose delicate designs tend but to condemn the later productions of his countrymen in this form of architecture.

Though the oldest remaining organs in Spain are but medieval, yet we find references to the use of such in the churches as early as the

fifth century; and in various later writings, as in the poem of Juan Ruiz, a.d. 1330, in the Toledo cathedral library, where these lines occur:—

"Dulce caño entero sal con el panderete
Con sonajos de azofar fasen dulce sonete
Los órganos dizen chansones é motete".

The following are the stops in the sixteenth-century organ at San Filiú at Gerona, which are divided into treble and bass:—

*Grande Organo* (C to E).

| | | | |
|---|---|---|---|
| Cara | Quincena | Trompa Real | Contrabaix |
| Octava | Flautad Dolo | Nasart en 5ª | Campana |
| Cascabeles | Clarines 15 | Nasart en 8ª | Corneta |
| Lleno | Baixons | Nasart en 15ª | Trompa Real |

*Teclado de Ecos* (middle D to A).

| | | | |
|---|---|---|---|
| Corneta | Violines | Flautado | Pajarillos |

*Cardireta ó Positivo* (bottom C to tenor E, short octaves).

| | | | |
|---|---|---|---|
| Flautad | Octava | Nazardo | Nazardo |
| Lleno | Lleno | Lleno | Lleno |

One octave of pedal keys.

All these stops are ancient, except the trumpet.

The *Cara* is a diapason. While among other curious stops in Spanish organs are *Pajaros* = birds; *Gayta* = two ranks of bagpipes (Orense cathedral); *Vinte Dozena* = twenty-twelfths, viz. 17th; *Canaveo* = musette; *Passarinhos* = birds, pipes dipping into water (at Lisbon, Church of the Martyrs); *Realejo Rebeccam* = rebec, or violin (at Bom Jesus, Braga).

The general terms are *Flauta* = flute; *Flautado* = its augmentative, viz. diapason; *Aberto* or *Tapado* = open or closed. The Latin *pl*, as in *plenum*, becomes *ll* in Spanish and *ch* in Portuguese, being thus converted in *lleno* or *cheio*. *Bajon* or *Baixo* is a strong 16-ft. stop; and *Bajoncillo* its diminutive, or 8 ft.

*Fagotte* is a smooth register, and not a bassoon or imitative stop. *Tromba* = horn; *Clarin* = trumpet; *Chirimnia* = clarion; *Cro Orlo* = cremona; *Teclado* = keys, or rather a coupler.

*Cascabeles* = harness bells, which is a set of bells attached to a revolving paddle-wheel with fans.

Pedal stops are very few, and of limited compass, and the bass is usually obtained from the manual stops in all old Spanish organs, and it is only in recent years that the modern pedal has been introduced.

# Ein Briefwechsel zwischen Paul Hainlein und L. Friedrich Behaim aus den Jahren 1647—48.

Von

**Wilibald Gurlitt.**

(Leipzig.)

Indem der folgende, erstmalig veröffentlichte Briefwechsel mit unmittelbarer Frische den Eindruck wiedergibt, den das Musiktreiben in Venedig, Brescia und Verona auf einen jungen Nürnberger Musiker geübt hat, bereichert er in anschaulicher Form die Kenntnis von dem kirchenmusikalischen Leben Italiens um die Mitte des 17. Jahrh. Außerdem bieten die Briefe einen Beitrag zur Jugendgeschichte des Komponisten Paul Hainlein (geb. 11. April 1626 zu Nürnberg, gest. 6. August 1686 daselbst) und ergänzen damit das von Max Seiffert in den Denkm. deutscher Tonk. Bd. VI¹ zweiter Folge (Leipzig 1905), S. XXIII—XXV über den Künstler zusammengestellte biographische Quellenmaterial. Seine Italienreise, bisher nur in unbestimmten Jahresumrissen bekannt, erfüllen sie mit farbigem Leben; sie gewinnen dem Bilde des damals 21jährigen Nürnberger *Stud. mus.*, wie sich Hainlein bereits mit zwölf Jahren genannt hat, persönlich individuelle Züge ab; eindrucksvoll erhebt sich aus ihrem düsteren Hintergrunde, den Kriegselend und wirtschaftliche Not in Deutschland kennzeichnen, der tiefe künstlerische Ernst Paul Hainlein's neben dem hochsinnigen und freundschaftlichen Vertrauen seines alten Nürnberger »Patrons«.

Dieser »Patron«, dem er seine aufschlußreichen Briefe aus Italien geschrieben hat, ist Lukas Friedrich Behaim[1]), Mitglied des geheimen Rats und Kirchenpfleger in Nürnberg. Es war das ein Mann, der den Bildungswert des Reisens in jüngeren Jahren an sich selbst erfahren hatte. Mit Künstlern und Gelehrten eng befreundet, lebte er vor allem mit den diplomatischen Verhältnissen seiner Vaterstadt innig vertraut. Sein Herz aber gehörte der Musik und ihrer reichen Pflege in Nürnberg. Schon zu Weihnachten 1617 hatte ihm Johann Staden als ersten unter anderen »Edlen / Ehrnvesten auch Erbarn / Fürnehmen / und Hochachtbaren« seine »Neuen Pavanen, Galliarden usw.« mit den dankerfüllten Worten gewidmet: ». . . Es haben EE. und G. etliche Jahr anhero / mich zu dero gewöhnlichem unnd gantz Löblichem Musicalischen Kräntzleins *exercitio* für einen Organisten und *coadjuvanten* nicht allein günstig gewürdiget: sondern auch meine / wiewoln geringfügige *exercitia Musicalia* und *compositiones privatas*, bey deren zusammenkunfften neben anderer *authorum* fürtrefflichen compositionen / ihnen günstig placitirn und wohl gefallen usw.«[2]). In diesem bekannten Nürnberger Musikkränzchen, das Behaim in Gemeinschaft mit G. Volckmar 1623 neu begründete, war er, laut Statuten: »Herr im Hause«. Mehrere Mitglieder seiner Familie, vielleicht eigene Söhne darunter (z. B. Roland Behaim, der 1632 Stadtpfeifer-Expektant ist), gehörten der Nürnberger Stadtpfeifergilde an. Im Rate der Stadt entschied er als Sachverständiger über Wert und Schicksal von eingegangenen, dem Rate dedizierten Werken[3]).

So finden wir Behaim in vielseitiger Beziehung zu der musikalischen Kultur seiner Stadt, als einen jener Männer, die ohne eigentliche produktive Fähigkeiten das sie umgebende Leben unermeßlich gefördert haben.

1) G. Andreas Will, Nürnbergisches Gelehrten-Lexikon I (1755), S. 87. Allgem. deutsche Biographie II, 274. Monatsh. f. M.-Gesch., Jahrg. 1895, S. 3 u. 8.

2) Denkm. deutscher Tonk., Bd. VII¹, zweiter Folge (Leipzig 1906), S. XV, Anmerk. 8.

3) Vgl. z. B. Sammelb. d. I.M.G. I, S. 410.

Im Herbst 1647 hat er dem jungen Hainlein, halb gegen den Willen seiner Eltern, eine Reise nach Italien ermöglicht. Dort sollte er den Umkreis seiner bisherigen Kunsterfahrung kräftig erweitern, um später seiner Vaterstadt gute Dienste leisten zu können. Behaim hat die Rückkehr und die künstlerischen Erfolge seines Schutzbefohlenen nicht mehr erlebt: am 22. Juni 1648 ist er, 61 Jahre alt, gestorben.

Hainlein's Dank aber folgte ihm weit übers Grab hinaus; denn der Name Behaim taucht auf den Titeln der Trauermusiken, die Hainlein später in Nürnberg komponiert hat, wieder und wieder auf.

Leider war es nicht möglich, die italienischen Reiseberichte Hainlein's vollzählig zusammenzustellen; es fehlen die auf Behaim's Wunsch an Siegm. Theophil Staden, den Sohn Johann Staden's, gerichteten, die wohl noch wertvolle Mitteilungen über die zweite Hälfte seines Studienaufenthaltes (Januar bis Mai 1648) bergen mögen (vgl. Bf. v. 13./25. XII.); sie scheinen verloren zu sein. Immerhin genügen die hier herausgegebenen schon, um den italienischen Studiengang des Künstlers zu verdeutlichen, vor allem jene starke Abhängigkeit seiner Musik von italienischen Vorbildern zu erklären, wie sie sich in der von Max Seiffert an obiger Stelle mitgeteilten Festmusik auf Weihnachten: »*Hodie Christus natus est*« noch ebenso deutlich ausspricht, wie in den beiden kleinen zehn Jahre früher entstandenen Kompositionen, die seinen Briefen beiliegen (vgl. Bf. v. 11. X. und 13. XII.). Seltsam freilich stimmt zu dieser unverkennbaren künstlerischen Abhängigkeit die auffallend kritische Stimmung, von der wir Hainlein gegenüber Italiens Kunst und Künstlern beherrscht sehen: wie er überall bemüht ist, die neuen musikalischen Erlebnisse in Italien mit der Erinnerung an seine deutschen Kunsterfahrungen zu vergleichen, zu prüfen, ob sie über das hinausgehen, was er in deutschen Städten gehört hat. Wir spüren ihm auch seine herzliche Freude nach, wenn er die deutschen Kunstleistungen über die welschen loben kann.

Diese kritische Stellung gegenüber der italienischen Musik, die der vorhergehenden Generation noch fremd ist — mit welcher ungebrochenen Begeisterung wanderte H. Schütz, genau 20 Jahre vor Hainlein, zum zweiten Male nach Italien, um die Fortschritte des neuen Stils studieren zu können![1]) — ist nur aus dem Geiste einer Zeit heraus verständlich, wo sich in Deutschland an den Höfen der Residenzen und in den Kirchen der Städte selbständige Mittelpunkte musikalischer Bildung entwickelt haben und der deutsche Kirchenmusiker immer häufiger nur noch »vmb der *reputation*« willen nach Italien geht. Die Vorherrschaft Italiens und der bedingungslose Glaube an die welsche Kunst, der die führenden musikalischen Köpfe Deutschlands während der ersten Hälfte des Jahrhunderts beseelt hat, sind erschüttert; wohl werden einzelne italienische Künstlerpersönlichkeiten in Deutschland hoch geschätzt, allein die kirchenmusikalische Praxis jenseits der Alpen war gegenüber der aufsteigenden Musikkultur in Deutschland gesunken: das scheinen die folgenden Briefe verläßlich auszusagen[2]).

Die Originale des Briefwechsels, auf die Georg Steinhausen in seiner »Geschichte des deutschen Briefes«, Bd. II (1891), S. 211 kurz aufmerksam macht, befinden sich im Besitze des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg: die Briefe Hainlein's im Behaim-Archiv (1603—1648), Fasc. VIII, Nr. 35; die Inhaltsangaben der Antwortschreiben Behaim's in dessen »Kopierbüchern« Bd. X, S. 82, 84, 87, 88—89 und XI, S. 10.

Für die Erlaubnis zur Veröffentlichung des Materials sei auch hier der Direktion des Museums geziemend gedankt.

Dem WolEdeln Vesten vnd Hochweysen Herren *Lucae Fridrico* Böhem [Behaim] deß Innern geheimen raths vnd wolverortneten Eltesten Schul vnd

1) Vgl. Schützens Vorwort der »Symphoniarum sacrarum prima pars« (Venedig 1629) [Ges.-Ausg. Bd. V, S. 3].

2) Vgl. H. Riemann, Handbuch d. M.-Gesch. II³ (Leipzig 1913), S. 44f.

Kirchen Pflegern. Meinen Hochgeehrten Herrn *patron* zu Großgünstigen Handen in Nürnberg.

WolEdler vnd Hochweyser Herr, deme Verbleiben nach besten Vermögen meine willige alß schuldige Dienste allezeit bereit. Habe nicht vnterlassen wollen Ihr Herrl: mit diesen brieflein zu berichten, das ich Gott lob frisch vnd gesund hier nach *Venedig* ankommen, der *Music* in etwas abgewartet, welcher ich schon in 4 oder 5 vnterschiedlichen Kirchen gehört, die dan ziemlich gutt gewesen. Vnter andern eine, die noch die beste war, verschienen Sonabent nach dem garauß[1]) in *S: Johane et paulo* (wegen vnser frawen rosen krantz[2]) hat gewehrt biß 3 Vhr in die nacht, da dan die kirchen mit schönen gemählen vnd Töpichten verhengt, auch ein *Theatrum* iñerhalb deß Chors auffgemacht, darauf die *Musicanten* gewest mit 4 *positiven*. Haben zu anfangs die Organisten einer nach dem andern *pracambul*irt, darauff die *psalmen* angefangen, alß 1. *Dixit Dominus*. Wirdt aber allezeit zwischen einen iedwetern *psalm* ein *Sonata* oder *Motteten* gemacht, vnter andern ein Romaner[3]), welchen ein *Bass*ist mit seinen knaben dergleichen gesungen mit schöner Manier. Seindt sonsten auch noch mehr frembte *Vocal*isten dabey gewest, der personen mechten in allen biß in 36 oder 40 gewest sein. Die *Music* hatt *Sig: Rovette*[4]) gemacht. Dem Sontag darauff zu früe in der *Mess*, auch in der *Vesper* zu abent, wiederumb *Musicirt*. Vnter andern ist etwas gemacht worden vor dem *psalm Nisi Dominus*, da 4 Trombonisten alß wie einen Lermen[5]) geblaßen, vnd ein einiger *Alt*ist von ihnen auff der seyden gestanden dartzu gesungen, welches ein anderer hinterwarts von fern *in Eccho* nachgemacht, vnd balt darauff auch hervor koñen vnd fort gesungen, da sich den der erste *Alt*ist sambt den Trombonisten verloren. Vnter dessen aber 6 *vocal*isten vnd *violin*isten mit sambt dem *Capellmeister* herfor auff daß *Theatrum* komen vnd sich *praesentirt* biß der *Alt*ist außgesungen, da den diese also balten darauff den obgedachten *psalm* angefangen, biß die andern Instrumentisten vnd *vocal*isten allgemach hernach koñen, biß das der Chor wiederumb *complet* worden ist, welches dan bey der nacht sehr annemblich zu hören. Kost bißweiln solche *principal Music* in die 1000 reichsthaler. Sonsten, wan kein hohes fest ist, oder nicht sonders *spend*irt wird, ist es so von gutten Kern nicht. Wirdt nicht alle sontäg in *S: Marco figuraliter* gesungen, es sey dan der hertzog dabey. Sonsten, was *Organ*isten betrifft, hab ich der gleichen zu vor wol so gutt gehört, seint noch etliche, von denen waß zu lernen, alß neulich einer zur *Music* geschlagen namens *Sig: Arichoni*[6]) ist vor diesem bey dem Keyser[7]) gewest, hatt aber keinen Dienst hier, helt sich meistentheils auff dem landt auff seinen güttern auff. Von *Cornet*isten wirdt gar nichts gehört. Hatt etliche Trombonisten, darunter einer etwas

---

1) Nach Nürnberger Sprachgebrauch [sp.: gäres] die Bezeichnung für die letzte Stunde vor der Nacht (z. B. bei H. Sachs: Garausglocke, Garauszeit).

2) Das *Festum rosarii beatae Mariae* fällt 1647 auf Sonntag, den 6. Oktober.

3) Romanesca. Vgl. A. Einstein, Die Aria di Ruggiero (Sammelb. d. I.M.G. XIII, S. 444 ff.).

4) Giovanni Rovetta, Schüler Monteverdi's; seit 1644 dessen Nachfolger im ersten Kapellmeisteramt an S. Marco.

5) »Lärmen« mag wohl hier eine Art Intradenmusik bezeichnen.

6) Giov. Giacomo Arrigoni, bis 5. Okt. 1637 Organist an der Wiener Hofkapelle (vgl. L. Ritter v. Köchel, die Kaiserl. Hof-Musikkapelle in Wien [1869], Beilage 1, Nr. 424).

7) Ferdinand III. (reg. 1637—1657) in Wien.

blaßen thut, welches doch von großer Impotentz [1]) nicht ist. Was *Violin*isten betrifft seint etliche noch wohl zu hören; wird fast meistentheils auff die *Vocal*isten *spend*irt. Die *Accademien* werden hier nicht mehr gehalten, ist also fast daß schönste zu sehen wegen der Anstellungen hier, da biß weiln die *Instrument*isten gantz absonderlich seindt; wirdt gar selten auff den großen Orgeln *Musiciret*, dan der blatz zu eng, sondern mit kleinen *positiven*, da man also wegen der kleinen registerlein wohl scharff auffhören muß, etwas rechts zu vernehmen, weiln sonsten keiner auff die brücken kombt, den der etwas zu thun hatt. Zweyffelt mir aber nicht, mit Gottes hilff noch etwas zu *studirn*, dan ich zu Hauß mich vnterzeiten *exerciren* thue. Habe auch dieses innliegente *Capriccio* [2]) vortern tag *componirt*, welches ich Ihr Herrl: habe wollen hiermit übersenden. Bin der Hoffnung Ihr Herrl: werdens in allem besten vermercken, ob es zwar gering vnd schlecht. Jedoch weiln ich noch täglichen zu *studirn* begere, mich in Ihren Günsten lassen beffolen sein. Bitte auch gar vntherthänig, Ihr Herrl: wollen mir verzeihen, das ich nicht ehr ein briefflein hat ablauffen lassen. Ist wegen dieser obgedachten *Music* geschehen. Dan ich so lang darauff gewartet . . . (Venedig, 11. Okt. 1647)

Paul Hainlein anitzo *Musicus studiosus* zu *Venedig* wirdt auf das seine vom $\frac{1}{11}$ diß. beantwortet, wie ich sein glückliche Dahinkunfft vnd, das die Music alda wolbestellet seye, erfreulich vernohmen, also zweifle ich desto weniger, Er, bey seinen guten *principiis*, *ex auditu* viel lernen werde.

Das vornembste aber annach wirdt sein, das Er *quouis modo* trachte die Sprach zu begreifen, so dann auch ausser Venedig einen guten Meister auf dem *trombone* suche, vnd damit Er solchem desto angenehmer werde, Ihme eine gute Posaunen verehren, Soll solch *instrument* fleißig üben, vnd darauf sich also *perfectionirn*, wie auch auf dem *violin* vnd *clavier*, damit er eine gute *manier* hierher bringen, andern *informirn* vnd eine gute *Music* alhie anstellen möge. (Nürnberg, $\frac{11}{21}$. Okt. 1647)

. . . Dero sehr liebes schreiben hab ich von $\frac{11}{21}$ *del passato* zu recht erhalten, iber welches ich mich hoch erfreuwet. Anlanget wegen deß *exercitio* der *Trombon* auch der Italianischen sprach, welches ich nach Ihr Herrl: begeren genugsamen bericht vernommen, werde ich an meinen ort so viel mir müglichen sein kan nit vnterlassen, weiln ich noch zur Zeit nichts sonders mit den leuten *practicirn* kan, dan in vnsern Hauß meinstentheils Teutsch geredt wirt; muß mich deswegen in der welschen Sprach mit den Dienern hier iben, auch von den leuten auff der gassen etwas fassen. Bin willens gewest bey dem Sprachmeister *Sig: Daniele* zu lernen. Weiln aber ich verstehe, man ihm das Monat 6 *fl.* geben thut, bey mir, auch von meinen eldern, rathsam befunden, solches einzustellen. Sonsten was die Posaunen betrifft hab ich von meinem Vatern [3]) verstanden, daß eine vnter weg sey, auff welche

1) Soll vielleicht das Gegenteil bedeuten.

2) In deutscher Orgeltabulatur notiert, mit folgendem Anfang:


usw.

3) Hainlein's Vater Sebastian und seine beiden Söhne Paul und Michael waren Posaunen- und Trompetenmacher in Nürnberg; bei dem großen »Schwe-

ich erwarten thue; kan mich allso zu Zeiten darauff *exercirn*. Was von den Posaunisten hier gilt, begere ich von keinem so groß nit zu lernen, den ich zu vor viel bessern gehört hab; vermeine auch nit, daß im gantzen *Italia*, auch zu *Rom*, so groß darauff *spend*irt wirt. Wiste also noch zur Zeit nit, wo ein rechter gutter Künstler auff diesen Instrument anzutreffen were, begerte auch nit viel Vnkosten darauff zu wenden, weil es nur an dem *exercitio* bey mir gelegen ist. Halten auch die Welschen sonderlich mit ihren künsten zurück, vnd so einer etwas lernen wolte mit einem *funtament*, ihnen wol bezahlt müste werden, dan sie selbsten auff ein ander neudisch seindt, wie dan gemelter Herr *Daniele* mit seinen gevattern *Sig. Rovetta* anietzo nit zum besten stehet, welches er mir, alß mein gutter *Amico*, etwas erzehlt hatt. Seindt auch die *Organisten im praeambulirn* bißweiln häckel, den sie vnterzeiten die vornembsten *Register* in *positiven* verziehen, da man dan scharff genug auffmerken muß, etwas zu fassen. Welches dan mein vornembstes *Studium* ist, auf daß *Clavir* vnd *Composition*, deßwegen ich mich fast täglichen darinen iben thue. Ob zwar die *Organisten* hier nit allerdings so künstlich, also ich vor diesem gehört, werde ich doch noch was von Zuhören lernen könen. Ist auch deß schlagen nit so gemein, alß wie in Teutschlandt an Bäbstischen orten, dan man in der wochen keine Orgeln rühren thut, auch die Sonabent nit, eß falle dan ein fest mit ein, lest sich auch der beste organist namens *Sig: Gaballi*[1]) in *S: Marco* nit hören, es sey den den hertzog dabey, welches doch selten geschicht. Hab in auch noch nit gehört, werden also vor weynachten iber *2 Principal Music* nit gehalten werden alß newlichen in *S: Johanne et paulo* mit so viel stim̃en gehört worden. Von gemeinen *Musicen* wirdt es vnterzeiten wol geben. Muß also die Zeit erwarten vnd vnter dessen mich zu Hauß iben . . . (Venedig, 1. Nov. 1647)

Paul Hainlein zu Venedig wird beantwortet, weiln diesen Zeit biß auf Weynachten die *Music* zu Venedig still lige, vnd ihn gleichsam feyerendt alda sitzen u. zehren müset, auch Eüre Eltern Euch wider gern bey sich hetten, alß lasse ichs alles auf Euch gestellet sein; aber wegen Venedig allein, vnd darzu auf so kürtze Zeit *in Italiam* zureißen, vnd nichts mit nach Hauß zubringen ist des aufgewandten vncostens nicht werth. Meines theils hielte ich dafür, da ihr vermittelst guter *Commendation* eine Reiß naher Rom thetet, die Christfeyertag alda haltet, vnd auf das *Carnuale* wider nach Venedig kämet, alda die fasten vnd Ostern hieltet vnd sodannen gleich wol wider nach Hauß reisen thetet, es solte Eüer schadt nicht gewesen sein; doch stelle ich Euch das thun vnd lassen leediglich heimb.

(Nürnberg, 27. Okt. 1647)

. . . Dero sehr liebes vnd angenehmes schreiben *de dato* 27. *Octobr. del passato* zu recht erhalten, darauß ersehen, E: Herrl: gutte (wegen meiner geringer berson tragende) *affection*, mich diese herbeynahente feyertäg nacher *Rom* begeben solte, vermittelß gutter *Recom̃endation*, dern es zwar, wie ich verhoffe, nit mangeln wirtte, vmb etwas mehrs in der *Music* zu erlernen, so nit ohne ist, wann es die großen Vnkosten zuliesen, auch meiner Eldern

dischen Friedensmal« im Nürnberger Rathause (25. Sept. 1649) spielte Sebastian H. die Quart- und Paul H. die Altposaune.

1) Francesco Cavalli, geb. 1599 zu Crema, 1640—1665 zweiter Organist an S. Marco.

Meinung darbey were; dan weil ich von etlichen kaufleiten hier vernehme, nit ein geringes kosten würdt, nur bloß die reyß hinein, so man mit dem Churier wollte, iber die 60 *fl* auffginge. Gibt auch nit allezeit gelegenheit *per Compagnia* zu reysen. Nun ich aber von meinen Vatter auß seinen jüngsten schreiben vermercken thue, mich mit nechster gelegenheit wiederumb hinauß zu begeben, weiln die *Music* hier ietziger Zeit etwas gering gewesen. Hab ich meinung nie gehabt, *in Italia* so ein kurtze Zeit mich auff zu halten, vnd nichts mit nach Hauß zu bringen, sondern jedezeit gesonnen gewest, etwas rechtschaffenes zu lernen, verhoffe auch mein tägliches *studium* nit allerdings umb sonst sein würdt. Zu dem End ich es dan (nechst Gott) Meinen lieben *patria* zu Ehren thue, auch ins kinfftig meine wohlfart daßwegen begere zu suchen. Habe auch Meinen Vattern geschrieben, mich noch ein Zeitlang hierinen zu lassen, damit ich der *Music* noch besser abwarten könte, dan sie allgemach wiederumb angehn thun, ist auch eine vergangenen Sontag gemacht worden in *S: Jeremia* mit 3 *positiven*, welche *Sig. Cavalli* angestellet hatt. Ist ein frembder Münch dabey gewest, welcher sehr wohl gesungen, wirtt die feyertäg vnd *Carneval* hier bleiben. Seindt auch (wie ich gestern bericht bin worden) etliche *Musici* vnterweg, die hieher komen, auch von Damen, welche in den *Comedien* singen, die beschrieben seindt wordten. Man kan auch nit allezeit so genaw zu vor wissen, wie stattlich eine *Music* werden wirtt, biß man erfehrt, was die brüderschafften darzu spendirn wollen, alß inerhalb 3 wochen wirdt wegen vnser frawen empfengtnis, welche auff dausent Ducaten komen soll. Vnterdessen aber werde ich in Meinem *studio* nit feiwern, sondern, so viel ich mich *exercirn* kan, nit vnterlassen werde. Erwarte auch noch einen brieff von den meinigen, ob ihr will dabey mechte sein. Wolte alßo nit gern Ihr: Herl: gutte Vorsorg vnd rath gegen mir auß obacht lassen, wan gleich die Reyß nach Rom seinen fortgang nit hatt. Kan auch wohl an einen andern Ort noch etwas gelernet werden. Hab alßo hiemit meine meinung Ihr: Herl: wollen zu verstehen geben . . .

(Venedig, 15. Nov. 1647)

P. H. zu Venedig wirdt auf das seine vom 15. diß. *S. N.* beantwortet, das ich seine geänderte *resolution* wegen zunehmender *Music* alda gantz gern gehört, wirdt ohne nutzen nicht abgehen vnd habt ihr solch Euer vorhaben mit bestem glimpf bey Euren sorgfeltigen Eltern bestendig zu entschuldigen mit erbieten, nicht allein des beharrlichen gehorsambs, sondern auch müglichster Sparsamkeit. Habe sein Schreiben durch *sig.* Staaden[1]) ihnen zu lesen überschicket. Die haben sich, wiewol nicht ohne schmertzen, doch endlich dahin *resolvirt*, das sie Ihme doch thun vnd lassen wollen haimbstellen. Sonsten sind die beste *Musiquen* durch gantz *Italiam* zwischen weyhnachten vnd Ostern zuhören, darumb Er sich mit grundt erkundigen wolle, was zwischen Ostern und Laurentii zu Rom möchte zu lernen sein, vnd da Er dahin sich begeben wolte, soll Er 100 Thlr. von mir zu gewerten haben. Soll meine schreiben nicht in seiner Eltern ihre einschliesen, welches auch ich thun wolle vnd der Posaune nicht vorgessen.

(Nürnberg, 16. Nov. 1647)

. . . dero sehr liebes vnd angenehmes *dat* 16 *passato* zu recht erhalten, darauß vernomen, ich solte mich erkundigen, waß zwischen Ostern und

---

1) Siegmund Theophil Staden (1607—1655), seit 1626 Stadtpfeifer und seit 1635 dazu Organist an St. Lorenz in Nürnberg.

Laurentzi nechst künfftig zu Rom mit nutzen zu sehen sein mechte. Hab ich vnterschiedlich gefragt, so daselbsten gewesen, waß es kosten möchte die reyß biß dahin, doch nichts gewiß erfahren könen, dan man vnterschiedlich zehren thut, nach dem man *Compagni* hatt. Aber alda in einer *Camer Locandi* zu stehen oder in ein kost zu gehen wirdt die wochen auff 5 *fl.* komen. Sonsten were an dem Fronleychnams tag vnd an *S: peter* tag etwas zu sehen wegen deß Babst. Was die *Music* anlangt, sein die besten künstler *vocal*isten, dan man alda fast nur allein darauff *spend*irt, auch in deß Babst *Capell* nur *Coral* gesuungen wirdt. Soll auch gar selten in *S: peter* kirchen *Musicirt* werden, so wol alß hier in *S: Marco*. Was Organisten betrifft, wirtt des *Frescobaldi*[1]) gleichen nit mehr anzutreffen sein, vnd lest sich der jenige, so ein gutter *practicus*, nit allezeit hören, so wohl alß hier *Sig: Caualli* in *S: Marco*. Dan sie ihre *Scholari* haben, auff welches dan mein meinstes absehen ist. Solte also hier so gutt dergeichen geben. Ob ich zwar vor mein berson lust hette, mich dahin zu begeben, welches fast nur vmb der *reputation* zu thun were, kan ich mich zur Zeit nit *resolvirn*, dan ich von Meinen Eldern keine Vollmacht hab; wolte sie auch nit gerne betrieben, hab ihnen deßwegen schon etlich mal zugeschrieben vnd *continu*ire es noch, ob ich erlaubtnus möchte bekomen. Wirdts alßo die Zeit mitbringen. Was sonsten die *Music* hier betrifft hab ich vergangenen Sonabent in *S: Francesco* in oder vor *Vesper*, auch den Sontag darauff in der *Meß* vnd wiederumb zu nacht, welche vmb 1 Vhr angangen, gehört, welche wegen vnser Frauwen empfengtnüß ist gemacht worden, da ein *Balco*[2]) auffgemacht, vnd die *Musici* darauff gewest von 3 *Discant*isten, 3 *Alt*isten, 3 *Tenor*isten vnd 3 *Bass*isten *in Concerto*, auch 4 *violini*, 2 *viola da Braza*, 4 *Tromboni*, *in Ripien:* 10 bersonen, 3 *positiv*; darunter *Sig: Cavalli* gespielt. Die *psalmen* seindt gewest: *Dixit Dominus*, *Laudate pueri*, *Letatus sum*, *Nisi Dominus*, *Lauda Jerusalem*, auch ein *Himnus* vor dem *Magnificat*, hernach *Alma redemptoris mater*. Aber zwischen jedweter *psalm* ein *Motetten* oder *Sonata* gemacht, darunter ein *Bass*ist vnd *Discant*ist, welche von *Rom* eine gesungen, von der *Madona*, seindt auch wort auß dem 46 psalm genomen worden dieses inhalts, daß sie deß Türcken macht zerstöhren, bögen vnd schildt zerbrechen, schiff und Galleen verbrennen vnd seine gantze macht in den abgrundt deß Meers stürtzen wolle. Hatt sich auch ein *Fratti*[3]) mit dem *Violin* allein hören lassen, deß gleichen ich zu vor (außerhalb des Keysers besten *Violinisten*[4]) nit gehört. Die *Music* hatt *Sig: Rovette* gemacht. Ist die Kirchen mit schönen Depigten verhengt, vnd mit vielen liechtern geziert gewest. Es solte die *Music* noch größer gewest sein, wan nit auch in *S: Eufrari*[5]) wer *Musicirt* worden, dan die *Musici* sich haben abtheilen müsen. Ist vielleicht wegen deß sterbens geschehen, daß die leut nit so heuffig in einer kirchen zu samen komen. Dan die Lufft noch biß dato nit allerdings gutt, doßwegen ich mich etwas zu Hauß befinde auch mein *studium* dabey abwarte, vnd weile ich ver-

1) Girolamo Frescobaldi war am 1. März 1643 zu Rom gestorben (seit 1608 Organist der Peterskirche).

2) *palco*, Gerüst.

3) Soll wohl frater = Mönch bedeuten.

4) Hiernach hat H. wahrscheinlich auch Wien besucht gehabt und die Hofkapelle unter Giov. Valentini kennen gelernt; bekannt ist nur seine Reise nach München und Linz im Jahre 1646 (Joh. Gabriel Doppelmayr, Histor. Nachricht von den Nürnberger Mathematicis u. Künstlern, 1730).

5) *S. Maria dei Frari.*

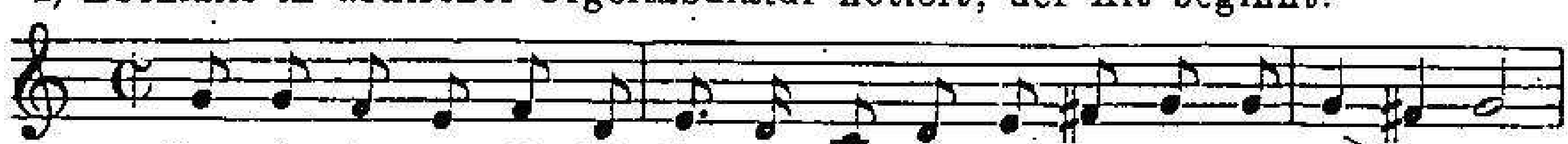
mercke, mein geringe *Composition* Ihr. Herrl. nit zu wieder solte sein, hab ich auff dißmal ein *Confiteor*[1]) auff Ihr. Herrl. begehren hiemit wollen ibersenden. Hatt 2 singente stim̄ vnd 2 *violin.* Kan auch ein *Ripien:*, so man will, darauß gezogen werden . . . (Venedig, 13. Dez. 1647).

P. H. zu Venedig wirdt auf das seine vom $\frac{13}{23}$. diß. dahin beantwortet, das ich schwerlich glauben könne, die *Music* zu Rom, also schlecht bestellet sein solle, weiln nicht allein das Pfingst:, sondern auch das *Trinitatis*fest neben andern feyertagen die *Music* alda auf das stattlichste gehalten wirdt, vnd Babst vnd *Cardinäle* haben ihre *Camer Music*, so *spendirn* die Brüderschafften vnd andere *favorirte* [S. 89] auch trefflich darauf, also das Ihr auf weiters nachfragen noch wol andern bericht erlangen möget, welches ich nicht darumb melde, Euch dahin zu *persuardirn*, vnd auß Eurer Eltern gehorsam zubringen, sondern Euch das thun vnd lassen nochmaln allerdings haimbstelle. Neues alhie: Staaden legt sich auf die Italienische *manier* mit gewalt, Koler[2]) hat den Halß abgefallen, Mayr[3]) zu Diensten sich in Schweden begeben, vnd vnser Saustecher will vmb voriges wartgelt nicht mehr dienen. Sein *Composition* hofe ich auf des *Thomae* tag zu hören. Was Er sonsten der *Venetian*ischen *Music* halber idesmal zu berichten, wolle er gegen den Staaden thun[4]), von deme ichs zu lesen bekomme. (Nürnberg, $\frac{13}{23}$. Dez. 1647)

P. H. wird naher Venedig geschrieben, wie auß vnterschiedlichen seinen schreiben ich erfreülich vernohmen, das Er alda nicht allein viel schöne *exercitia Musicae* anhöre, sondern auch mit den vornembsten *Musicis* bekant werde, also seye kein Zweifel, Er, sowoln auf dem *Clauier* alß auch der Posaunen gute *profectus* thun werde, womit Er dann die ehre Gottes befördern, Ihm selbsten rühm, seinem Vatterlandt gute Dienst leisten, vnd dann seine Eltern desto mehr erfreuen werde. Vnd nachdeme er nun wider nach Hauß zu gehen gedenket, alß wünsche ich Ihme zur vorhabenden raiß gesundheit vnd sicherheit. (Nürnberg, 15. Mai 1648).

. . . bericht Ihr Herrl: hiemit wenigen, das ich nechst verschienen Hey: Pfingst Abendt mit *Sig: Paul Martin Viatis* von hier nach *Bressa*[5]) gereyst, weiln ehr gescheefft halben alda zu verrichten gehabt, geselschafft leysten wollen einig vnd allein den *Organisten* in *Dum* namens *Francesco Turini*[6]) zu hören,

1) Ebenfalls in deutscher Orgeltabulatur notiert; der Alt beginnt:



Con - fi - te - or ti - bi, Do - mi - ne, in to - to cor - de me - o.

Bass e Org.: c f g c H A G c d G

2) Ein P. Koler war neben L. Fr. Behaim's Vater einer der Mitbegründer des Nürnberger Musikkränzchens im Jahre 1588 gewesen (M. f. M.-G. Jahrg. 1895, S. 3), ein Erckenbrecht K. ist später Mitglied (a. a. O., S. 5), ein Balthasar K. ist 1632 zugleich mit Roland Behaim als Stadtpfeifer-Expektant genannt. Vgl. Denkm. deutscher Tonk., Bd. VII[1], zweiter Folge (Leipzig 1906), S. XVII u. M. f. M.-G. Jahrg. 1897, S. 58/59.

3) Georg Daniel Mayr war Stadtpfeifer-Expektant.

4) Die Briefe Hainlein's an Staden sind nach Mitteilung der Direktion (19. IV. 1913) im Behaim-Archiv des Germ.-Nationalmuseums nicht vorhanden.

5) Brescia.

6) War damals ca. 60 Jahr alt, starb 1656 zu Brescia.

auch ein *recomendation* von Venedig an ihne gehabt, welches dan ihme sehr anemblich gewest, vnd mich den Hey: Pfingstag darauff nach mitag in sein Hauß beschieden, da er dan auff einen *Clavecimbel* sehr wohl gespielt vnd geschlagen, waß ich gewolt habe in *Fugen* (außerhalb *Sig: Poro*[1]) zu München) seines gleichen noch nit gehört, auch in der kirchen zur *Mess* vnd *Vesper* spielen hören. Waß die *Music* sonsten anbelanget, ist es nichts besonders. Den Montag darauff hat sich *Sig: Viatis resolvirt*, auff Meylandt zu gehen, welches ich auch nit verkeßen habe wollen, mit Vermeinung, einen *Trombon*isten alda anzutreffen, welcher aber vor kurtzer Zeit verreyst soll sein. Doch haben wir den Dienstag eine *Vesper* gehört: *Ai Servi* mit 2 Chöre. War aber vnter allen nichts guttes, alß ein einiger *Alt*ist, welcher bey dem Kayser vor diesen gewest. Alda seindt wir 2 täg verblieben vnd etliche kirchen auch daß *Castel* durch kauffleut gesehen. Von dar seindt wir den Donnerstag auff *Bergamo*, alda die Stadt ein wenig besehen, den Freitag wiederumb auf *Bressa*, vnd gedachten *Turini* noch mahlen *reverentz* machen wollen, hatt er sich auff den *Violin*, vnd *Viola Bastarda*, in gleichen auff der *Theorba* gegen mir hören lassen vnd vor ein Ehr geachtet, weiln ich großen *gusto* gehabt, sein *Virtu* zu hören. Den Sonabent nachmitag seindt wir wiederrumb von dar weg gereyst, vnd den Sontag darauff glücklich vnd wohl hierher ankomen. Waß die *Music* hier betrifft, ist es gar schlecht, vnd muß ihm einer vor eine sonderliche ehr rechnen, wan ein gutter organist gehört wirdt, dan sie gar din geseehet[2]). Ob woln gestern der H: Fronleychnams tag *celebrirt*, ist eine schlechte andacht dabey vnter den welschen, auch geringe *Music* gehalten worden, muß man alßo gedult haben. Sonsten hab ich von Herrn Staden verstanden, daß Ihr Herrl: von mir begehrten auff künfftig Lorentzi ein *Magnificat* zu *componiren*, welches ich dan meiner schuldigkeit nach so vieln mir Gott gnad wirdt verliehen haben nachkomen, wan es auch Herrn Staden vielleicht nit möchte zu wieder sein, wie es angestelt solte werden, kan ich mich dieser Zeit nit *resolvirn*, biß mir Gott hinauß helffen wirt. Alß dan man sehen kan, wie der sachen zu thun sein wird. Bin sonsten willens, geliebts Gott, auff kinfftigen Montag iber 8 tag von hier, zu end des marckts, nacher *Bozen* zu reysen, von dar mit den kauffleuten hinauß, sofern Kriechs Volck nit verhindern wirt, darzu der Almechtige Gnad verleyhen wolle. Auff dißmal ein mehrers nit, alß thue Ihr. Herl: himit in Göttlichen Schutz vnd *protection* auffs treülichste befehlen, vnd verbleibe

Euer Herl. jederzeit

Vnterthenigster Diener

(Verona, 12. Juni 1648) Paulus Hainlein

*Music: sudio*[3])

---

1) Giov. Giacomo Porro, seit 1635 Kapellmeister am Münchener Hof.

2) Dünn gesät.

3) Als Music. stud. bezeichnete sich Hainlein schon 1638 auf dem Druck einer Nürnberger Trauermusik (vgl. Denkm. deutscher Tonk., Bd. VI[1], zweiter Folge, S. XXIII).

# Italian Opera in the Eighteenth Century, and its influence on the music of the Classical Period.

By

**Edward J. Dent.**

(Cambridge.)

There are few episodes in the history of music which have been treated with such scornful neglect as has been meted out to that period of Italian opera which began with Alessandro Scarlatti and ended, according to most historians, with the reforms of Gluck. The *Oxford History of Music*, in spite of the fact that it consecrates two of its six volumes to the eighteenth century, leaves it almost unmentioned. Impartiality is generally supposed to be one of the first qualities which a historian must possess; but it must be remembered that the historian, like the painter or the map-maker, has to represent the world which he sees as he sees it from his particular point of view. Distortion is the inevitable consequence of the laws of perspective, and the historian who sets impartiality before himself as an ideal can only achieve it by viewing his subject, not from one standpoint, but from a circle of points. Whatever point the historian takes, something will have to be foreshortened, something will be left inaccessible to the eye, and the writer who attempts to make the circuit of his subject in this way will probably be censured for both tediousness and inconsistency. The learned authors of the *Oxford History* are in no way to be blamed because they are not impartial. They made no concealment of the fact that they viewed the eighteenth century from a standpoint that was exclusively German. It was the standpoint of their generation: Wagner and Brahms once accepted by the leaders of musical thought in this country, it was hardly possible to avoid accepting as a general principle of musical criticism the supposition that whatever was German was good, and whatever was Italian was bad. To that they added the subsidiary principles that as a general rule sacred music was superior to secular and instrumental music to vocal, exception being made only for polyphonic choral writing, solo singing of a strictly declamatory type, and of course German *Lieder*.

These principles once established, it was only natural that eighteenth century Italian opera should be regarded as the concentrated expression of all that was most evil in the art of music. The period under review was the period of Bach and Handel. Bach never wrote operas at all; Handel's formed only the least important part of his output, and if lesser men than Handel wrote operas, it was not reasonable to suppose that they should have been any better than his.

Let us shift our position, and see if it is not possible to view the period in a different aspect. Let us call to mind the fact that the three greatest men of the period, J. S. Bach, Handel and Domenico Scarlatti, were almost negligible quantities as far as the general musical life of Europe was concerned. Bach was buried alive in the provincial towns of Central Germany; Handel had made his home with the mad English, and Domenico Scarlatti

was settled permanently in Spain. There is not the least difficulty in obtaining a general idea of the Italian outlook on the music of the period, since our own Dr. Burney in his *General History of Music*, his German and Italian tour, and his life of Metastasio has left us copious record of the cultivated opinion of his day. There is no need to sneer at Burney for being a mere follower of fashion. His literary productions and his friendship with Johnson are sufficient guarantee of general culture; the Diary of his Travels and his History of Music show him to have been a serious researcher and a careful critic, although it is only natural that modern investigation should have disproved many of his statements. Burney's critical opinions may not be in accordance with those of the late nineteenth century, but he certainly represents the most broadminded and intelligent type of appreciation to be found in his day.

Nothing could be more misleading than to judge Italian opera by the criticisms passed on the London opera performances by Addison, Lord Chesterfield and other writers, whose knowledge of music was of the slightest, and who were only too willing to take the Philistine point of view, common enough in our own day, that a drama in which people sing instead of speaking is from the very outset ridiculous. If Italian opera as performed in London often reached a low artistic level, the fault lay, not with the operatic form itself, but with those who insisted on presenting opera in Italian to audiences who did not understand that language. There is really no reason why the performances in London should receive any more consideration than those in St. Petersburg: Italian opera was composed primarily for Italian audiences, and we must endeavour to consider it from an Italian point of view.

It may be well briefly to summarize the history of Italian opera during the previous century. The first originators of the operatic movement, Peri, Caccini and their circle, were literary rather than musical, judged at least in relation to the generations which preceded and followed them. They had aimed at the simplest and most direct expression of words, unencumbered by the rhythmical complications of the polyphonic style. But it must be borne in mind that the Florentine group even at their most austerely declamatory moments regarded the human voice as their principal means of expression. They were making the attempt to restore the drama to those primitive conditions in which speech and song were one and the same thing. Their poets provided them with a language that was almost music itself, as Symonds says of Tasso's *Aminta*, acted in 1572:

"This pastoral drama offered something ravishingly new, something which interpreted and gave a vocal utterance to tastes and sentiments that ruled the age. Poetry melted into music. Emotion exhaled itself in sensuous harmony. The art of the next two centuries, the supreme art of song, of words subservient to musical expression, had been indicated. This explains the sudden extraordinary success of the 'Aminta'. It was nothing less than the discovery of a new realm, the revelation of a specific faculty which made its author master of the heart of Italy. The very lack of concentrated passion lent it power. Its suffusion of emotion in a shimmering atmosphere toned with voluptuous melody, seemed to invite the lutes and viols, the mellow tenors, and the trained soprano voices of the dawning age of melody".

It was possibly a mistaken ideal in some ways—poetry trying its hardest to be music, and music trying to be speech; but the really important thing

for us to notice is, that whether the result were speech or song, it was the human voice, and not the instruments, that produced it. The instruments are there, one may say, only to prevent the singer from lapsing completely into speech; and even in the *Nuove Musiche* of Caccini, which are definitely lyrical and musical, with many passages that strike the modern reader as startling in a harmonic sense, the main burden of the musical expression is none the less borne by the voice, and the strange harmonies are to be explained not as single points of emotional colour, but as the result of a continuous line of melody supported by occasional chords.

Monteverdi has generally been held up to admiration for his wealth of orchestral colour and his bold treatment of harmonic dissonances. A close study of the *Orfeo*, and better still of *L'incoronazione di Poppea*, shows us that even in spite of his large orchestra and his numerous instrumental interludes, it is the singing voice which dominates the drama. The timbre of particular groups of instruments may be used to intensify particular situations, bold successions of chords may enhance the effect of sudden mental changes on the part of the characters represented; but Monteverdi never loses sight of their supreme importance, and the more complicated his accompaniment becomes, the more is it necessary to interpret his voice part as pure singing, in order to preserve a just aesthetic balance. The practice of modern composers, to give the main intellectual interest to the orchestra and to let the voice declaim any notes that can be managed to fit in, was entirely foreign to Monteverdi's mind.

The rest of the seventeenth century shows us a development of technique rather than a change of ideals. There was a gradual tendency to make opera appeal more and more to popular audiences, instead of reserving it for the entertainment of the aristocracy. It became, as modern audiences would say, "more dramatic". There was more action taking place on the stage: there was less beauty of literary language, and more of a story that could be grasped as a succession of events. Instead of taking a story such as the myth of Orpheus, which everybody knew, the dramatist aimed rather at surprising his audience with the unravelling of a plot which was not familiar to them beforehand. But this unfamiliarity did not last long: one opera imitated another, and the general scheme of seventeenth century musical drama was soon reducible to a fairly constant formula. The fact was, and the fact remains, that a series of surprises is not really suited to musical interpretation. It is a disturbing factor in the steady development of the music; and the musician has so much difficulty already in maintaining his hold on our minds with any continuity that it is often ruinous to the music to let the audience be distracted by externals which do not belong to the musical atmosphere.

It was perhaps for this very reason that the opera of the late seventeenth century became more and more discontinuous. With a story such as that of Orpheus, the poet had no need to be always giving us information about facts. He could take most of the facts for granted and concentrate himself on pure poetry: and as a natural result, the musician was never hampered by the necessity of setting those uninteresting statements of plain facts to music. It was the increased amount of time that had now to be given to mere explanations which forced Cavalli, Cesti, Legrenzi and the rest into the expedient of formal recitative. The balance could only be restored by the over-development of the aria.

Alessandro Scarlatti has often been censured for having stereotyped the Da Capo aria as the one and only form in which operatic emotions could be expressed. One might as well censure Beethoven for writing in sonata form instead of in those of the passacaglia, toccata and fugue. Whether Scarlatti is to be held responsible for the change it is difficult to say with certainty. He may very possibly have followed the example set by men of less lasting fame; at any rate the change can be followed without difficulty in his own works. A careful study of his operas and cantatas leads to the conclusion that so far from merely taking the line of least resistance in abandoning the varied forms employed by Cavalli, Stradella, and by himself in his earlier years, he acted in the best interest of musical development along the lines which at that particular moment were the most important. The little airs in binary form and on ground basses are often exquisite examples of neat and elegant construction, but they do not give much scope for dramatic expression. Forms which depend on the precise balance of a number of short phrases in different keys do not lend themselves to treatment on a large scale: they either lose the symmetry which is their principal charm, or else they retain their symmetry and give an uncomfortable sense of stiffness to the poetical expression. Moreover, the more complicated of these small forms—which we may perhaps compare with such poetical forms as the triolet and the roundel—often demanded a second stanza of verse to make their construction clear to an audience, and it will readily be understood that this exaggerated emphasis on formal construction was a hindrance to dramatic expression. The Da Capo form, which Scarlatti selected as the one and only type, was not perhaps the best possible of all forms for his purpose, but it was a step in the right direction, and probably the best that he could find at the moment. It was left for Mozart and his contemporaries to remove the blemish of the Da Capo, and to perfect the structure of the developed binary aria.

It is not until after the close of Scarlatti's artistic career that we come to that crowning achievement of Italian *opera seria*—the dramas of Metastasio. Scarlatti had been associated principally with Silvio Stampiglia, an Arcadian of the school of Marino, and in his last years, with Apostolo Zeno, a poet still respected in the history of Italian literature, but harsh in diction and over-learned in style. This criticism is indeed almost exactly the equivalent of that which was passed on the music of Scarlatti himself, strange as it may seem to us nowadays. Scarlatti, it must be pointed out, was really a composer of chamber music rather than a dramatist, and his audiences complained that his arias were too severe and intellectual for the theatre.

In these days, when few English people aspire to any acquaintance with Italian literature beyond a few hackneyed extracts from the most difficult of all Italian poets, the name of Metastasio is almost unknown. To Italians he is still one of the great classical poets, and it suffices to say that Carducci wrote of him in terms of the sincerest admiration. The remarkable thing about Metastasio is that his literary fame rests entirely on the librettos which he wrote for operas and oratorios. There are some thirty dramas which he composed with no other object in view than to be set to music. They were not written to be acted and afterwards turned into operas; they were designed for music, and designed with the consciousness that they were not complete until they were set to music and sung. Their beauties were

recognized from the very first, and from 1723 to almost the end of the century they were set not once only but over and over again by innumerable composers: some, such as Hasse, even set the same drama twice over themselves.

It is difficult for us moderns to realize the effect which this must have had upon composers, singers and audiences. Whatever Metastasio's merits may be as compared with Ariosto or Carducci, he was unquestionably the greatest Italian poet of his day, the greatest perhaps that Italy had seen since the death of Tasso more than a hundred years before. His style was vigorous and direct in the extreme, carefully designed to make an instantaneous impression on the hearer, and to remain fixed in his memory. By the middle of the eighteenth century the average opera-goer—and that probably meant the greater part of the Italian people, at any rate in the towns—must have known most of Metastasio's dramas by heart, must have known them far more intimately than the average English play-goer knows *Hamlet* or the *Merchant of Venice.* And not only did he know the dramas but he must have known a good deal of the music to which Leo, Pergolesi, Vinci, Rinaldo di Capua and others had set them. Italian opera had indeed arrived once more at something like the conditions which were so favourable to its early development; stories which everybody knew by heart, expressed in noble and dignified language, which gave the fullest scope to the interpretative skill of composers and singers.

That the system broke down was not by any means due to the so-called reforms of Gluck. Gluck's innovations took effect only in France and Germany, where there was already developing a considerable prejudice against opera in Italian. No; Metastasio's dramas lost their hold over the Italian public because their ideal was too lofty for audiences which demanded amusement rather than edification. The seventeenth century had in characteristic fashion mingled tragedy and buffoonery; Metastasio having eliminated the comic element from his dramas (although I may point out that Metastasio had a very considerable sense of humour, as may be seen in his letters) the comic spirit had to find its outlet elsewhere. Naples had taken the lead quite early in the century with a school of comic opera in the local dialect, a school so short-lived that even Scarlatti only took up with the movement when it was in its decadence; it was rescued by the genius of the Venetian Goldoni, who in collaboration with Galuppi and other composers produced an enormous number of really amusing comic operas. It is however the inevitable fate of all really comic opera to degenerate under the evil influence of popularity into sentimental opera, since the public likes to have its feelings agreeably stirred at the least possible expense either of emotion or intelligence. When the time arrived for Mozart to write his masterpieces, *opera seria* had come practically to an end outside Italy itself, and Vienna only wanted to listen to musical comedy. In Italy the tradition remained, and has remained more or less continuously down to the present day; moreover, just as Italian opera fertilized German instrumental music in the days of Metastasio, so it continued to do so in the days of Cherubini, Rossini and Bellini, as long in fact as German music maintained the classical tradition. One might indeed say with some truth that the classical tradition is nothing more or less than the Italian tradition.

This brings us back to a more detailed consideration of the conventional

aria and its artistic significance. Between 1720 and 1730 a marked change came over the form. If we look at almost any aria of Scarlatti's middle period, we shall find that the first part of it divides into two sections, the first modulating to the dominant, and the second returning to the tonic. The second section, after which the first is repeated, generally deals with the same thematic material, and modulates to remoter keys. Already by 1702 Scarlatti had (in his cantatas at any rate) arrived at subdividing the two halves of his first section in such a way as to present two definite themes—a first theme in the tonic, a second in the dominant, then the first theme in the dominant followed by the second theme in the tonic. This scheme makes itself gradually more and more conspicuous in the later operas; but it is only very rarely indeed that Scarlatti tries to make the two themes strikingly different in emotional content. Such treatment is reserved for arias in which the poet has laid great emphasis on the conflicting nature of the emotions to which the character on the stage is supposed to be a prey. In these cases, Scarlatti is sometimes startlingly effective in the invention of short phrases which contrast in character in the most vivid manner possible. His successors adopted a rather different plan. Their arias aim less at being intensely dramatic than at being broadly musical.

It is probable that the change was due to some extent to the influence of such singers as Farinelli, Vittoria Tesi and a few others who came into prominence at that time, and who seem to have achieved a standard of executive ability markedly superior to that of the previous generation. We need only refer to the pages of Burney to convince ourselves that Farinelli at any rate was no mere virtuoso but an artist of the first rank, and a man of exceptional dignity of character. Under this influence the aria was gradually more and more extended. In the first part of the aria, the two themes become clearly contrasted, and definitely separated, so as to give the singer an opportunity of exhibiting his powers in contrasted styles, generally in a broad sustained melody to begin with, followed by passages of brilliant *coloratura* as a second theme. The instrumental *ritornello* is expanded at the same time, and by entering after the first definite close in the dominant gives the singer a moment's repose, and adds to the general constructive effect of the composition. As long as this system remained in the hands of great composers such as Hasse and Jommelli, and great singers such as Farinelli, there was no lowering of artistic standards. Historians have often reprinted the alleged rules which regulated the composition of operas: the lists of arias—*aria di portamento*, *aria d'agilità*, *aria d'imitazione*, *aria di mezzo carattere* etc., and have held up to ridicule the system by which each scene, that is each entry of a character, invariably terminated with an aria, after which the character left the stage. These rules, it need hardly be said were like all rules of musical composition, merely the deductions of theorists from the practice of the great composers. In all the arts, as in commerce, there are trade names for certain things, there are certain more or less regular categories into which those who are not men of genius find it convenient to classify them. There is no reason why the so-called rules of the Italian opera should affect our judgment any more than the rules which according to instruction-book have regulated the construction of fugues and sonatas. It so happened that at this particular epoch composers were preoccupied in the main with questions of what we call *form*, a preoccupation which lasted from the days

of Scarlatti to those of Beethoven. At other times other problems have come into the foreground, just as in painting there was a period when all artists were obsessed with problems of perspective. It was only natural that having found certain obviously satisfactory forms they should insist upon them until their main outlines were so familiar to audiences that the composers could try all sorts of experiments in varying their inner details with a view to poetical expression.

For it was undoubtedly emotional expression at which the Italian composers were aiming. Indeed it was perhaps the weakness of their system that they sacrificed almost everything else to it. If every scene ended with an aria, it was because the actor was on the stage for that purpose. He was there to express himself vocally, and if he left the stage without an aria, he was for practical purposes a *persona muta*.

So intent were the Italians on the expression of individual personality in an aria that it was a long time before they could even reconcile themselves to duets or ensembles. They were moreover content, while a character was singing his aria, to ignore completely all other factors in the drama; one might say they had put themselves so completely into the personality of the singer of the moment that they could see nothing except what he was supposed to be seeing himself.

It will easily be understood that so imaginative a frame of mind was not possible among audiences to whom Italian was a foreign language, and that, just as there were few poets who reached Metastasio's literary level, there were few composers able to set his tragedies in a worthy style, and few singers able to give a worthy interpretation of them. A letter of Metastasio's quoted by Burney shows what his feelings were towards the maltreatment of his dramas by indifferent audiences and performers.

Metastasio, writing to an Abbé at Saluzzo about 1760—70,

"Thanks him and the ladies and gentlemen of Saluzzo for defending his poor dramas from the injuries which they daily suffer in all the theatres of Europe, from those ignorant and vain vocal heroes and heroines, who having substituted the imitation of flageolets and nightingales to human affections, render the Italian style a national disgrace, in the opinion of those countries which have been obliged to us for all their knowledge of the art".

"This alludes", says Burney, "to the abridging and changing the scenes and airs of his dramas, to humour the caprice of singers, who disregarding character, place, and propriety not only in *Pasticcio* operas, but in every other, where no scruple is made to introduce an *Aria d' abilità* or *di bravura* which has been applauded in a former drama, without the least attention to the preceding recitative, or business of the scene. These airs taken out of their original niche, when translated in the book of the opera, continue to incline the good people of England to imagine the words of an opera to be *all nonsense*; and that even the musical dramas of Metastasio are as absurd and subject to ridicule, as those which Addison has described with so much pleasantry in the Spectator".

The aria remained fairly constant, whether in serious, comic or sentimental opera, to the end of the century. As the first part became more and more developed, the second part lost its importance; as new means of expression were found for the voice, aud ornaments became more and more conventional, so that there was no dramatic effect to be expected any longer

from the repetition of the first section after the da capo, the second section fell out altogether, and we see from the arias in Mozart's *Idomeneo* that a more wonderful and more passionate style of expression had been evolved out of structural necessities. The transposition of the two themes from tonic and dominant into dominant and tonic respectively necessitated a reconsideration of their position with regard to the singer's compass; and even in Vinci's day this had led to modifications of melody, which were developed by Mozart in a very striking way.

It will already have become clear, I hope, that this steady development of the operatic aria had a considerable influence on the development of the sonata and symphony, which took place for the most part in Germany, and which is naturally associated with the names of Emanuel Bach, Haydn, Mozart and Beethoven. We must however be careful to remember that the sonata was not suddenly invented by Emanuel Bach out of nothing. Recent research has demonstrated that there were Italian writers of clavier sonatas before Bach, and not merely sonatas of the undifferentiated, mainly contrapuntal type which we associate with the idiom of John Sebastian Bach or Handel, but sonatas which show at once their close affinity with those of Haydn and Mozart. This point has been elucidated by the labours of Fausto Torrefranca, the results of whose researches on the sonatas of Galuppi and Platti are to be found in recent numbers of the *Rivista Musicale Italiana*[1]).

It has been the frequent tendency of musical historians to suppose that the development of any particular forms, *e. g.*, the sonata, the symphony, the overture, can be traced without any reference to other branches of music. This principle is often misleading, and we shall often do better to regard the actual form as a thing common to all kinds of music at any given period, and the technique of the particular instrument or group of instruments as an entirely separate matter. If we wish to consider the developments of musical form which ultimately led to the classical sonata, we must make a careful study of Italian operas and chamber-cantatas in the later seventeenth and early eighteenth centuries, and we may profitably study the operas of Lully and Purcell in addition. There are a variety of aspects under which the problem may be considered. During the earlier period the most interesting phenomenon is the interrelation of form and tonality. Thus in the period represented conveniently for us by the Fitzwilliam Virginal Book we see that a strong sense of modality as opposed to modern tonality goes with the employment of forms which we may represent by the formula $A_1 A_2 B_1 B_2$ or even $A_1 A_2 B_1 B_2 C_1 C_2$. The really important change which took place in the course of the seventeenth century was the introduction of the principle of alternation, which led to the adoption of the scheme $A_1 B_2 A_2 B_1$. Until this principle was firmly established, composers, vocal and instrumental, had at their disposal a relatively large number of different forms, but none that admitted of organization on a large scale. It is obvious that such forms as A A B B, A A B B C C etc. are only practicable when the single sections A, B, C etc. are extremely small and concise. The only sound method of organization lies in the employment of a scheme based on the variation-idea

1) F. Torrefranca, La creazione della Sonata dramatica moderna, *Rivista Musicale Italiana* xvii., 309. Poeti minori del clavicembalo, ib. xvii., 763. Le sonate per cembalo del Buranello, ib. xviii., 276, 497, xix., 108.

—either ordinary variations (instrumental) or the type of vocal variations common in Luigi Rossi (two or three stanzas set to more or less different melodies on the same bass), or finally the ground-bass, passacaglia, chaconne etc. The principle of alternation once established in Scarlatti's day, the "centipede" type of construction—the stringing together of small consecutive segments—became almost entirely obsolete, and through the chaconne survived up to the early days of Mozart, it underwent considerable modifications of structure in the direction of the modern symphony. The form ABA was soon expanded under Scarlatti by making $A = a_1\ b_2\ a_2\ b_1$ and by making B a thematic development of material drawn from A.

But this development of the form is almost exclusively vocal. Alessandro Scarlatti's harpsichord pieces and symphonies dating from 1715 or later are structurally far in arrear of the chamber-cantatas which he composed some ten or fifteen years earlier. The fact was that in all this period it was the singers who took the intellectual lead in music, and the instrumentalists who followed humbly in their wake. With the appearance of Domenico Scarlatti, Giovanni Platti and Galuppi a new influence begins gradually to make itself felt, an influence still more apparent in the clavier sonatas of the Germans. The publication of Domenico Scarlatti's complete works for the harpsichord [1]) has enabled us to obtain a new insight into the methods of this most original of composers. Among the 500 and more pieces printed by Longo there are scattered some dozen sonatas which were originally composed for violin and *continuo* [2]). What first caused them to be noticed was their difference from the others in form. They are not single movements in the developed binary form familiar to all students of Domenico Scarlatti, but groups of short movements, generally either dances, slow airs or contrapuntal movements, not showing much advance on the sonatas of Corelli. It is possible of course that they may be early works, although they are to be found in a volume dated 1742 which includes harpsichord pieces of a very advanced nature. It is impossible at present to make any attempt to group Domenico Scarlatti's harpsichord sonatas in any sort of chronological order; but it is fairly easy to pick out examples here and there which from their style alone can be attributed either to an early or a late period. Their form however does not vary much, in spite of harmonic audacities, and we may safely assume that the developed binary form had been established by him almost at the outset of his career.

It will be obvious from what has been said above that this form was derived from the opera and the chamber-cantata. Moreover, a study of the thematic material employed will show that Scarlatti was indebted to the opera for his actual ideas just as the pianoforte works of Weber and Chopin are indebted to the operas of Rossini and Bellini. Modern musicians have been inclined to regard Scarlatti simply as a virtuoso; but a more careful study of his works will show that there is often a strong sense of vocal melody underlying his scales and arpeggios. His use of the direction *cantabile* is very significant.

In spite of the fact that the Italians took the lead in the composition

---

1) Edited by Alessandro Longo (Ricordi).

2) This discovery was made by Donald Francis Tovey, and confirmed by the late Joseph Joachim. An investigation of the MSS. at Venice further corroborated this.

of clavier-sonatas, it must be admitted that with certain outstanding exceptions the Italian sonatas are inferior in actual musical value to those of the Germans. The reason for this seems to be that the Italians had no great need to write harpsichord sonatas when their singers were expressing their ideas for them in so much more vivid a manner. Most of their harpsichord sonatas were in fact published outside Italy, in Nuremberg, Amsterdam or London. They probably found more admirers in the countries dependent on those remote publishing centres than they did in the land of their origin. And the avidity with which their German imitators took up the style and developed it shows us clearly what the point of view of these admirers was. What the Germans were aiming at in their harpsichord sonatas was the reproduction for ordinary domestic consumption of those wonderful Italian arias which every Italian could hear in the theatre as often as he liked, but which only rarely came the way of the average music lover north of the Alps. And so the strange phenomenon becomes apparent that the sonatas of C. P. E. Bach are more dramatic, more melodious, more emotional than those of Galuppi or Platti.

If C. P. E. Bach was saturated with Italian influences, they were equally strong on Haydn, the pupil of Porpora, and still stronger on Mozart. The influence of Jommelli on the Mannheim school of symphonists is now generally admitted; but I do not know whether musicians have begun to realize that it is hardly possible to interpret Mozart and the rest adequately without having some familiarity with Italian vocal music. Torrefranca seizes the characteristic point when he speaks of *la sonata dramatica moderna*; the word *dramatica* is what exactly indicates the difference between the music of C. P. E. Bach and that of his father. The modern sonata was dramatic, because it was based on the Italian aria, and the Italian aria did not become capable of inspiring the sonata until the contemporaries of Domenico Scarlatti, the generation of Leo, Vinci, Pergolesi etc. had extended the aria-form by breaking up its continuous melodic phrases into emotional fragments which lent themselves to thematic development. It was this emotionalism that the Germans sought to reproduce—the ever recurring phenomenon of the union of romantic Faust and classic Helen, the German infatuation with Italian beauty and the strange transformation of it into an unfamiliar medium.

# Die Oper an den badischen Höfen des 17. u. 18. Jahrhunderts.

Von

**Ludwig Schiedermair.**

(Bonn a. Rh.)

## Die vereinigten Markgrafschaften.

### a) Die Hofkapelle.

Der Tod August Georg's von Baden-Baden hatte die Vereinigung der beiden Markgrafschaften zur Folge. Karl Friedrich wurde durch diese ansehnliche Vergrößerung seines Landes vor neue Aufgaben gestellt. Wichtige Reformen, unter denen die Aufhebung der Leibeigenschaft eine der tiefstgreifenden gewesen sein dürfte[1]), traten ins Leben. Das größere Land erlaubte die Wahl größerer Ziele.

Der Aufschwung, den die Karlsruher Hofkapelle in den Jahren 1772/3 nahm, wurde dadurch hervorgerufen, daß eine Reihe von Musikern der aufgelösten Hofhaltung von Baden-Baden in den Karlsruher Hofdienst übernommen wurde. So siedelten nach Karlsruhe über: der Kapellmeister Schmittbaur, der Sopranist Lorenz, der Tenorist Thau, die Violinisten Hammerer, Boxleidner, Michael Woeggel, die Hoboisten und Klarinettisten Küstner und Klipfele, der Fagottist Franz Woeggel und die Waldhornisten Häfner und Hüttisch. Von 1772 bis 1775 zeigte die Karlsruher Hofkapelle demnach folgenden Bestand und folgende Gehaltsbezüge:[2])

| | | |
|---|---|---|
| Capellmeister: Herr Hyacintho Sciatti | 300,— fl. | und N. |
| Concertmeister: Herr Joseph Aloys. Schmittbauer | 375,— fl. | » » |
| Sopranist: Herr Martin Lorenz | 450,— fl. | » » |
| Tenorist: Herr Ignaz Thau | 200,— fl. | » » |
| Violinisten[3]): Herr Ludwig Kautz | 320,— fl. | » » |
| » » Christian Gottlieb Escher | 150,— fl. | » » |

1) Der Prinzenerzieher Ring hebt eigens hervor: »Dieses Gotteswerk fing nicht die französische Nationalversammlung, sondern ein deutscher Fürst mehrere Jahre früher, bereitwillig an« (Handschriftlicher Nachlaß auf der großh. Universitätsbibliothek Freiburg i. Br.).

2) »Hof- und Staats Kalender der Jahre 1773—1775 (Bibl. Karlsruhe). Die Gehälter verzeichnet Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, General Akten«.

3) Auch der Violinist Thadäus Höffelmeyer kam von Rastatt nach Karlsruhe, schied aber bereits im Juli 1773 mit seiner Gattin wieder aus (Arch. Karlsruhe, »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici«).

Violinisten: Herr Johann Friedrich Backof . . . . . 220,— fl. und N.
» » Maximilian Friedrich Nast. . . . . 194,— fl. » »
» » Andreas Ehrenfried Forstmeier. . 194,— fl. » »
» » Andreas Hammerer. . . . . . . . 450,— fl. » »
» » Hermann Boxleidner . . . . . . 400,— fl. » »
» » Herr Michael Wöggel. . . . . . . 500,— fl. » »
Violisten: Herr Johann Georg Cramer . . . . . . . . 242,— fl. » »
» » Andreas Ehrenfried Forstmeier . . . [s. o.]
» » Nicolaus Friedrich Busch. . . . . . . 220,— fl. » »
Violonist: Herr Johann Dietrich Schneeberger . . . 115,— fl. » »
Flautotraversist: Herr Johann Reusch . . . . . . . . 200,— fl. » »
Hautboisten und Clarinetisten: Herr Johann Reusch .
» » » » Ludwig Küstner. 450,— fl. » »
» » » » Georg Klipfele . 350,— fl. » »
Fagottisten: Herr Philipp Müller . . . . . . . . . . 242,— fl. » »
» » Franciscus Wöggel . . . . . . . . 300,— fl. » »
Waldhornisten: Herr Heinr. Bernhard Pompeati . . . 200,— fl. » »
» » Georg Häfner. . . . . . . . . . 400,— fl. » »
» » Franz Hüttisch. . . . . . . . . 400,— fl. » »
Clavicinist: Herr Joh. Georg Cramer. . . . . . . . . [s. o.]
Hoforganist: Ebenderselbe.
Procantor[1]): Herr Matthäus Casimir Lendorff . . . . 47,33 fl. » »
Trompeter: Herr Johann Martin Eiring . . . . . . . 165,— fl. » »
» » Friedrich Pfeifer . . . . . . . . . . 115,— fl. » »
» » Joh. Dietrich Schneeberger . . . . [s. o.]
Hofpaucker: Herr Carl Ludwig . . . . . . . . . . . 110,— fl. » »

Die Karlsruher Hofkapelle hatte hier aus Rastatt einen nicht geringen Zuwachs erhalten. Hinsichtlich der Bezahlung der neuen Hofmusiker fällt auf, daß diese gegenüber den einheimischen Kräften weit höhere Gagen bezogen, die sich wohl daraus erklären dürften, daß in ihnen auch die Pensionen des Rastatter Hofes einbegriffen waren.

Mit dem Tode Sciatti's am Weihnachtstage des Jahres 1776[2]) ergab sich in der Direktion der Karlsruher Hofkapelle eine Änderung. Sciatti's Stelle wird Schmittbaur übertragen, der nun Jahrzehnte die Hofmusik leitete und auf das Karlsruher Musikleben einen entscheidenden Einfluß ausübte.

Schmittbaur[3]) hatte am 25. Juni 1772 die Erlaubnis erhalten, »von Zeit zu Zeit der Hof Music dahier beyzuwohnen und seine neu verfertigten musicalischen Piecen producieren« zu dürfen. Sein Gesuch vom 3. September um Aufnahme hatte er folgendermaßen begründet:

»ich bin zwar kein Violinspiehler, mein Dienst Eyfer aber in meinen erlernten wissenschaften wird unterthänigst darthun, inwieweit ich . . dem fürstlichen Orchester nüzlich und nothwendig sein könnte . .«

---

1) Als »Hofcantor« wird im Dienste der Hofkirche genannt: Magister Christoph Göhring, ab 1777: Johann Wilhelm Thiel, praeceptor (»Hof und Staats Kalender«, Bibl. Karlsruhe).

2) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, a) Direktoren«.

3) Die folgende Darstellung beruht auf dem Aktenmaterial, ebenda.

Am 13. Oktober war dann seine Anstellung mit dem »Charakter als Concertmeister« erfolgt. Der impulsiven und ehrgeizigen Natur des früheren Rastatter Hofkapellmeisters mag es nicht allzu leicht gefallen sein, sich mit diesem zweiten Posten begnügen zu müssen. Seine Kompositionen, die er dem Hofe darbrachte, scheinen Beifall gefunden zu haben. Am 10. August 1774 erhielt er beispielsweise

»vor die componirte bey des Hr. Erbprinzens Dchl. hoher Vermählung aufgeführte operette [Endimione] sowohl, als für deßen biß anhero gefertigte Musiquestücke ein gratiale von 10 Ldor.«

Einen interessanten Einblick in seine damalige Tätigkeit am Hofe gewähren die Briefe, die er in diesen Jahren dem Markgrafen und den Hofstellen überreicht hatte[1]. Aus ihnen klingt auch die geringe Befriedigung mit dem Amte heraus, die seine Blicke nach auswärts richten ließ. Am 23. März 1775 meldete denn auch das Geheime Rats Protokoll, daß Schmittbaur

»die Gelegenheit erhalten zu Cölln in dasiger Cathedral Kirche mit einem ansehnlichen Gehalt und weiterm Versprechen angestellt zu werden«,

und daß er um seine Entlassung bitte, wenn der Fürst

»ihn mit einem diesem entweder gleichkommenden oder doch hinlänglichen Lebens Unterhalt nebst der vierteljährigen Direction bey der Hofcapell«

nicht begnadigen wolle. Karl Friedrich suchte den Künstler zu halten. Es erging die Resolution,

»dem Concertmeister Schmittbauer, wenn er in dero Diensten verbleiben wolle, dermalen und bis sich zu seiner beßern Bedenkung Gelegenheit erzeige, eine Zulage von jährlichen 150 fl. zu begnadigen, auch ihm die Direction der Hof Capelle, wenn der Capellmeister Sciatti krank oder abwesend zu übertragen, und ihne, da bey deßen Anwesenheit eine Mit Direction oder Abwechslung derselben nicht wohl statthaben könne, als Concertmeister in Ansehung der hievon abhängenden praerogation würklich vorstellen zu lassen . .«

Dies genügte jedoch Schmittbaur nicht, und er beharrte auf seiner Entlassung:

»da Er vorzüglich seine Ehre und reputation auch Wissenschaft über alles hochhalte, überdiß auch sey seine Frau und eine Familie von 7 Kindern mit dem ihme gnädigst angetragenen Gehalt desgleichen auch seine bißhero aus Noth contrahirte Schulden nicht zu erhalten noch zu tilgen im stande seye, auch von seiner Wissenschaft und Dienstleistung Niemahl keine Ehre aufzuheben vermögend, wenn man ihne nicht alternative von einem 4tel Jahre zu dem andern, Mit dem Capellmeister Sciatti die Direction der Hof Capelle übertragen würde«.

Und mit einem deutlichen Seitenhieb auf Sciatti fügte er hinzu, daß

1) Die wichtigsten sollen später veröffentlicht werden.

»er mit seinem grösesten Mißvergnügen biß dahero haben sagen Müßen, daß die Capelle auf den eingeführten gewöhnlichen Fuß, mit weniger Zufriedenheit der Kenner angeführet worden . .«

Da »nach deßen Erklärung kein Mittel vorhanden, ihne in hiesig hfürstl. Diensten zu erhalten«, wurde Schmittbaur am 11. Mai seiner Stellung enthoben und ihm

»auf deßen wiederholtes unterthänigstes Bitten noch der Bezug eines Besoldungs Quartals zum Behufe seiner Schulden Zahlung unter dem Beding gnädigst bewilligt, daß derselbe für den Trompeter Wöggel ein halb Duzend Concerte angebothenermasen lüfere, und bey aufgehender hiesiger Capellmeisters Stelle, wann er dazu anhero berufen werden sollte, in solche unter der darauf dermalen geordueten Besoldung einzutreten gehalten seyn solle . . «.

Schmittbaur wanderte nun nach Cöln, wo seine Wirksamkeit jedoch nur kurze Zeit dauerte[1]). Durch den Tod Sciatti's erledigte sich die Karlsruher Kapellmeisterstelle. Der Hof einigte sich mit Schmittbaur, und am 22. Januar 1777 wurde dessen Ernennung zum »wirklichen Kapellmeister« mit einem Gehalt von 400 fl. und Naturaliengenuß vollzogen. Damit trat Schmittbaur nach kurzer Unterbrechung wiederum in die Karlsruher Hofkapelle, deren Leitung ihm von jetzt ab bis ins neue Jahrhundert hinein oblag.

Auf Organisation und Bestand der Hofkapelle übte die Übernahme des Kapellmeisterpostens durch Schmittbaur zunächst keine Wirkung aus. In einzelnen Fällen hatte das Ausscheiden einiger Mitglieder Neuaufnahmen zur Folge, der Grundstock der Kapelle blieb jedoch unverändert. Schon wichtiger war später die stärkere Besetzung einzelner Instrumente und die Einrichtung von Accessistenstellen. Den zielbewußten und überzeugenden Anträgen Schmittbaur's[2]) hatte in der Folgezeit die Karlsruher Hofmusik manche Verbesserungen zu danken.

Nach Schmittbaur's Abgang im Mai 1775 hatten in der Hofmusik einige Veränderungen stattgefunden[3]). Entlassen wurde am 28. Dezember 1775 Klipfele (Klipfel) mit einer Pension von 125 fl., am 19. April 1776 Busch, der sich vorher heimlich nach Mannheim entfernt hatte. Neu aufgenommen wurde am 28. Dezember 1775 an Klipfele's Stelle Melchior Eigler, »pensionirter Hof Musicus zu Rastadt«, der nach seiner eigenen Angabe »Violin, Clarinett und Flauto travers« spielen konnte (350 fl. und N.), an Buschens Stelle am 23. Juli 1776 Peter Hauck (220 fl. und N.), der zur Bezahlung der Kurkosten »wegen den in Nürnberg

1) Vgl. hiezu Forkel, Musikalisch-kritische Bibliothek, Bd. 1, S. 316, sowie Gerber, Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler, Leipzig, 1792, Bd. 2. Ferner auch O. A. Schneider, Zur Musikgeschichte Kölns im 18. Jahrhundert, Rhein. Musik- und Theater-Zeitg. V, S. 1f.

2) Charakteristisch in dieser Hinsicht ist der Brief Schmittbaurs vom 22. Oktober 1778.

3) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici.«

betroffenem Unglück [Armbruch] Violoncell und mehrere Habschaften zu versetzen gemüssiget war« und bereits am 23. August 1779 starb. Pompeati's Tod wird von Ettlingen am 22. Februar 1776 gemeldet.

Unter dem Regime Schmittbaur's verliert die Kapelle durch den Tod den Violinisten Ludwig Kautz[1]), der sich nach dem Hinscheiden Sciatti's vergeblich um die Konzertmeisterstelle bemüht hatte. Am 29. März 1779 bittet Backofen um Dienstenthebung, da er mit seinem Sohne in das »Schweizer Regiment Erlach zu Marseille« überzugehen beabsichtige. In seine Stelle rückt sofort der Rastatter Violinist François Picquot ein, für den sich Schmittbaur besonders ins Zeug legte. Ferner wird am 14. Juni 1780 Wolfgang Heinrich Dann (Tann) aus Stuttgart zum Hofmusiker ernannt (220 fl. und N.) und am 21. September desselben Jahres der seit 1775 verwaiste Konzertmeisterposten mit keinem geringeren als Friedrich Schwindel wieder besetzt (400 fl. und N.)[2]). Schwindel mag vielleicht von der Schweiz, wo er zu Mühlhausen 1779 als Dirigent eines von ihm selbst gegründeten Liebhaberkonzerts tätig war[3]), nach Karlsruhe berufen worden oder auf seinen Reisen[4]) dorthin gekommen sein und wohl auf Betreiben Schmittbaur's, der einen erstklassigen Geiger sehnlich wünschte[5]), Aufnahme gefunden haben.

Es spricht für die damaligen Karlsruher Hofkreise, daß von den Instrumentalisten verhältnismäßig nur wenige ihre Karlsruher Stellung aufgaben, vielmehr die Mehrzahl derselben bis zur Untauglichkeit und zu ihrem Tode der Kapelle treublieb. Die gerechte, fürsorgende Hand des Fürsten, der keinen der Hofmusiker in der äußersten Not verließ und in den 80er Jahren von dem Oberkammerherrn Georg Ludwig von Edelsheim aufs eifrigste unterstützt wurde, mag manches Mitglied der Hofmusik davon abgehalten haben, sich nach einer besser bezahlten Stelle an einem größeren Hofe umzusehen. Die Verhältnisse dürften den Fürsten häufig dazu gezwungen haben, nicht allzu dringliche Bittgesuche abzulehnen und auf später zu verweisen, sowie Resolutionen auszufertigen, die Einschränkungen in der Hofmusik anordneten. Die eine und die andere Stelle blieb da wohl unbesetzt, die anfallenden Bezüge kamen jedoch der Gesamtheit der Hofkapelle zugute. Durch die nach dem Muster von Mannheim und anderen Höfen begründete Institution der Accessisten, für die keine festen Gehälter, sondern Gratialien ausgeworfen waren,

1) Derselbe starb am 6. September 1778, 53 Jahre alt, zu Karlsruhe (Sterbebuch der ev.-protestant. Kirchengemeinde).

2) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, a) Direktoren.«

3) Gothaer Theaterkalender auf das Jahr 1780, S. 136. Diese Mitteilung findet sich auch in den späteren Jahrgängen des Kalenders und wurde hier nicht berichtigt.

4) Auch von Karlsruhe aus unternahm er später (1783) Reisen.

5) S. den oben erwähnten Brief Schmittbaurs vom 22. Oktober 1778.

wurde versucht, junge tüchtige Musiker in die Kapelle zu ziehen und dadurch diese in ihrem Mitgliederbestand zu stärken.

Die Bittgesuche, die auch in diesen Jahren aus den Reihen der Hofmusiker an den Fürsten gelangten, waren meist durch Not und Krankheit der Absender veranlaßt. Die traurigen finanziellen Verhältnisse, in denen sich wie an anderen Hofkapellen jener Zeit ein Teil der Hofmusiker befand, erkannte auch Edelsheim an; in einem für Karl Friedrich ausgearbeiteten Gutachten vom 21. Januar 1788[1]) hebt er hervor, daß durch die »schlechte Bezahlung denn auch bekanntermaßen verschiedene am Rande des Abgrunds schweben«. Durch Bewilligung von Zulagen und Gratialien suchte der Hof den Bedürftigsten zu helfen. So erhält beispielsweise Thau zu einer Badereise, die ihm zur Heilung seiner »reißenden Glieder Schmerzen« verordnet war, am 4. Juli 1774 eine Unterstützung von 44 fl., Escher werden in den Jahren 1784/85 zur Bestreitung der Kosten einer »nothwendig gebrauchenden Baad Cur« Vorschüsse ausbezahlt[2]). An bestehenden Stellen wurde beispielsweise jene Pompeati's nicht mehr besetzt. Die dadurch anfallenden Gehaltsbezüge flossen am 29. April 1776 den Hofmusikern Escher (50 fl.), Thau (50 fl.), Nast (26 fl.) und Forstmeyer (26 fl.) als Additionen zu. Außerdem bekam Francisca Woeggelin, die Gattin des einen Hofmusikers Woeggel, die »bey der Musique Dienste« leistete, 50 fl. als jährliche Zulage[3]). Die Verwendung von Accessisten macht sich zuerst im Etat des Jahres 1783[4]) besonders bemerkbar. Hier treffen wir unter den »2. Violinisten« neben Franz Picquot die Accessisten Carl Mesnitzer, Nepomuk Schmittbaur, Carl Schall und Franz Picquot jun., unter den Flautotraversisten den Accessisten August Schmittbaur, der zugleich auch als Klarinettist fungierte, bei den »Altviolen« neben Maximilian Nast und Friedrich Pfeifer den Accessisten Johann Buscher und beim Contraviolon neben Dietrich Schneeberger den Accessisten Daniel Helmle. An weiteren Accessisten folgen dann 1784 Johann Georg Cramer, 1786 Heinrich Boxleidner, sowie 1787 Ernst Ludwig und Ignaz Eigler[5]). Von diesen jungen Musikern stammte die Mehrzahl aus Familien, deren Väter und Anverwandte schon seit längerem in der Karlsruher Hofkapelle tätig waren. Buscher und Helmle gingen aus dem Trompeterstande hervor.

---

1) Arch. Karlsruhe: »Haus und Hofsachen, Hofstellen, Hofmusik«.

2) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici.«

3) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, General Akten«.

4) Bibl. Karlsruhe. In den Jahren 1782/83 war auch der Akzessist Christoph Hoppius beschäftigt (Arch. Karlsruhe), der dann in Wallerstein auftaucht (s. L. Schiedermair, Die Blütezeit der Öttingen-Wallerstein'schen Hofkapelle, in den Sammelbänden der IMG., IX, S. 103.).

5) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Amt, Miscellanea.«

Wesnizer avancierte 1788 zum Hofmusiker (120 fl. und N.), Ludwig 1789 zum Hofpauker, Picquot 1791 zum Hofmusiker; Cramer und Boxleidner erreichen jedoch erst 1796 ihr Ziel [1]).

Im August 1786 erledigte sich aufs neue der Konzertmeisterposten durch den Tod Schwindel's [2]). Mit dem Tode dieses Künstlers erlitt die Hofkapelle einen empfindlichen Verlust. Seine Stelle versah provisorisch der Violinist Michael Woeggel, bis am 6. September des nächsten Jahres der »vormahlige herzogliche Zweibrückische Konzertmeister« Christian Danner mit einem Gehalt von 600 fl. und Naturalienbezug engagiert wurde [3]). Mit ihm gewann der Hof wiederum einen tüchtigen Künstler. Mozart hatte während seines Mannheimer Aufenthalts den in der Hofkapelle beschäftigten jungen Danner in der Komposition unterrichtet [4]). Mit der Hofkapelle war der junge Danner im Jahre 1778 von Mannheim nach München gezogen, wo er jedoch anfangs des Jahres 1783 seinen Abschied nahm [5]), um in die Zweibrückensche Hofkapelle einzutreten [6]). Von hier aus siedelte er dann nach Karlsruhe über. Wenn Michael Woeggel in einem Bittgesuch an den Fürsten am 19. Januar 1801 schreibt [7]):

»Nach dem Tode des Concertmeisters Schwindel blieb die Stelle 4 Jahre lang unbesetzt und mir wurde während dieser Zeit die Direction des Orchesters, in Concerten, Opern und Comödien übertragen, welche ich auch zur Höchsten Zufriedenheit, sowie zum allgemeinen Beifall des ganzen Fürstlichen Hofes und besonders meines damaligen würdigen Vorgesetzten versehen habe ..«

so unterläuft ihm hier offenbar ein Gedächtnisfehler. Während seines Karlsruher Aufenthalts verwickelte sich Danner in delikate Angelegenheiten, aus denen ihm der Hof heraushalf. Von seiner Frau geschieden, heiratet er 1794 die Tochter Katharina des Kammermusikers François Picquot. Im Jahre 1798 unternimmt er eine längere Urlaubsreise. In

---

1) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici.« »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Amt, Miscellanea.

2) Schwindel starb am 7. August 1786 in Karlsruhe, »49 Jahre, 3 Monate, 4 Tage alt« und wurde hier auch begraben (Totenbuch des Erzbischöfl. Stadtpfarramts St. Stefan in Karlsruhe).

3) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, a) Direktoren.«

4) Otto Jahn, W. A. Mozart, 4. Aufl., Bd. 1, S. 458.

5) Franz Grandaur, Chronik des Königlichen Hof- und National-Theaters in München, 1878, S. 32.

6) In den Personalakten des Kgl. Kreisarchivs der Pfalz in Speier finden sich hierfür freilich keine Anhaltspunkte.

7) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici.« Hier geht auch hervor, daß Woeggel zugleich als Hofuhrmacher tätig war und damit gleich zahlreichen Kollegen jener Zeit Nebendienste versah.

die Jahre vorher fällt seine Tätigkeit als Violinlehrer des Prinzen Carl, des späteren Großherzogs[1]).

Durch den Tod scheiden aus der Hofkapelle in den 80er Jahren[2]) aus der Hoftrompeter Eyring (1783), die Hofmusiker Reusch (1787), Forstmeyer (1787) und Nast (1790) sowie die Hofsängerin Woeggel (1790). Bis zum Ablauf des Jahrhunderts folgen diesen weitere Mitglieder des Orchesters: Hüttisch (1793), Häffner (1794), Eigler (1794), Boxleidner (1794) und Müller (1798). Immer zahlreicher ziehen nun die Accessisten in die Kapelle ein. Der Stand der Kapelle »auf das Jahr 1793«[3]) erweist dies und macht uns zugleich mit neuen Accessisten bekannt:

Kapellmeister: Hr. Joseph Aloysius Schmittbauer.<br>
Konzertmeister: Hr. Carl Friderich [? -Christian] Danner.<br>
Vokalmusik: Sopransängerin: Vacat.<br>
Tenorist: Hr. Ignaz Thau[4]).<br>
Contraalt: Hr. Martin Lorenz.<br>
Baß: Vacat.<br>
Violinisten: Hr. Wöggel, auch Tromp. d'amour[5]).<br>
» Franz Picquot, der ältere.<br>
» Melchior Eichler.<br>
» Franz Carl Weßnizer.<br>
» Franz Picquot, der jüngere.<br>
» Nepomuk Schmittbaur. }<br>
» Carl Schall. } Accessisten.<br>
» Christian Schall. }<br>
» Ignaz Eichler. }<br>
Hautboisten: Hr. Ludwig Küstner.<br>
» Jakob Erhardt, Accessist.<br>
Flautotraversisten: Hr. Christian Gottlieb Escher.<br>
» August Schmittbauer.<br>
Clarinettisten: Hr. August Schmittbauer, so eben gemeldet.<br>
» Jakob Erhardt, s. oben.<br>
» Christian Schall, s. oben.<br>
Bratschisten: Hr. Hermann Boxleidner.<br>
» Johann Buscher.<br>
» Johann Georg Kramer, Accesist.<br>
Violoncellisten: Hr. Wolfgang Heinrich Dann[6]).<br>
» Heinrich Boxleidner, Accessist.

1) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, a) Direktoren.«

2) Arch. Karlsruhe: »Haus- und Hofsachen, Hofstellen, Hofmusik«. »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, c) Hof Mucisi.« »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, D) Hof Trompeter.«

3) Bibl. Karlsruhe.

4) In den Akten (Arch. Karlsruhe, »D. S. O. K. St., *in specie* Hof Orchester, General Akten«) ist von der »vacanten Besoldung« Thau's seit 1794 die Rede.

5) Über seine Trompetenbehandlung s. das Urteil in Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, 1839, S. 178f.

6) Im November 1798 wird ihm »bei der seit einigen Jahren sich zeigenden Unfähigkeit zum Dienst« erlaubt, seinen Wohnsitz nach Pforzheim zu verlegen (Arch. Karlsruhe, ebenda).

Fagottisten: H. Philipp Müller.
» Franz Wöggel[1].
» Christoph Berblinger[2]. } Accessisten.
» Felix Göringer.
Contrabassisten: Hr. Dietrich Schneeberger.
» Daniel Helmle.
» Carl Storz, Accessist.
Waldhornisten: Hr. Georg Häfner.
» Franz Hüttisch.
» Carl Friderich Lindemann. }
» Johann Christop Engel. } Accessisten.
» Joseph Braunagel. }
» Georg Peter[3]. }
Hoforganist: Hr. Johann Georg Cramer[4].
Trompeter: Hr. Friderich Pfeiffer.
» Dietrich Schneeberger, s. oben.
» Johann Buscher, s. oben.
» Daniel Helmle, s. oben.
Pauker: Hr. Ernst Ludwig.

Als Gäste fanden sich in Karlsruhe in jener Zeit auch Gesangskünstler und Instrumentalisten ein und dürften zum Teil mit Unterstützung der Kapelle konzertiert haben. Im Jahre 1782 sang in Karlsruhe die berühmte Luise Todi[5], nach deren Abreise Schmittbaur einen Klagegesang komponierte[6]. Eine Liste[7] der »fremden Virtuosen und Musicanten, welche sich bei Hof hören laßen«, verrät dann für die Jahre 1784—86 die Namen derselben und die »Douceurs«, welche ihnen zuteil wurden:

Pro 1784.

| | |
|---|---|
| Der Engelländischen Sängerin Oreilli | 60,— fl. |
| Der Sängerin aus Italien Maurelli | 30,— fl. |
| Dem churfürstl. geistl. Rath und Kapellm. Vogler | 165,— fl. |
| Dem churmainz. Hofmusikus Höfelmaiern[8] dessen Frau und Tochter | 40,— fl. |
| Musikus Müller aus Straßburg | 30,— fl. |
| Denen Flautisten Gebrüder Thurner aus Wien | 60,— fl. |
| Einer jungen Sängerin namens Hüllmandt aus Straßburg | 30,— fl. |

1) Im September 1793 wird ihm »bei der vorwaltenden Unfähigkeit, sein Instrument ferner zu versehen« erlaubt, nach Ettlingen zu ziehen (Arch. Karlsruhe, ebenda).

2) Im Jahre 1794 wird Berblinger als Deserteur bezeichnet (Arch. Karlsruhe, ebda.).

3) Peter ging im August 1796 ab (Arch. Karlsruhe, ebenda).

4) In den Akten (Arch. Karlsruhe, ebenda) ist von der »vacanten Besoldung« Cramer's seit 1794 die Rede.

5) Zur Aufführung gelangte bei Anwesenheit »des Großfürsten und der Großfürstin aller Reussen« ein von Schmittbaur komponierter »Prolog«.

6) Ein gedrucktes Exemplar dieses Stückes auf der großherzl. Hofbibliothek Darmstadt.

7) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, General Akten«.

8) = Taddäus Höfelmeyer, der am Rastatter Hofe tätig war und später auch in Karlsruhe auftauchte, im Sommer 1773 aber von hier sich wegwandte (Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, c) Hof Musici«). Seine Gattin wird in den Akten als Sängerin bezeichnet.

| | |
|---|---|
| Denen fremden Musicis Meißner aus Würzburg | 22,— fl. |
| Janitzsch und Winneberger in Wallerstein'schen Diensten | 90,— fl. |
| **Pro 1785.** | |
| 2en Engelländischen Virtuosen | 80,— fl. |
| Dem Sr. Carravoglia u. dessen Frau | 100,— fl. |
| Dem Claviciristen Mall von Söllingen | 22,— fl. |
| Einem fremden Clarinetisten nahmens Dahlinger | 30,— fl. |
| Dem Pfälz. Concertmeister Frenzel u. seinem Sohn | 165,— fl. |
| Dem fremden Claviciristen Steibel [Steibelt] | 30,— fl. |
| Denen fremden Musicis Göring und Turj | 50,— fl. |
| Dem Kreuzwirth Fischer wegen Msr. Doullon et fils Musiciens aus Berlin [1]) | 29,20 fl. |
| **Pro 1786.** | |
| Dem Posthalter Kreylinger wegen des Hr. Kapellmeisters Reichard von Berlin | 44,25 fl. |
| Wegen des Hofmusikers Eck von München | 43,50 fl. |
| Dem Kreuzwirth wegen Hr. Reichart | 95,48 fl. |
| Einem fremden Violoncellisten nahmens Voschika [Woczitka] | 22,— fl. |
| Einem Virtuosen aus Engelland nahmens Noel | 44,— fl. |
| Des Pfälz. Concertmeisters Frenzel Sohn | 50,— fl. |
| Denen 2 Russischen Musicis Vater und Sohn Hängel | 60,— fl. |
| Jtem für die 2te production | 30,— fl. |
| 3 fremden Musicanten | 66,— fl. |
| Der Hofsängerin Geschneiderin von Bruchsal | 30,— fl. |

Unter diesen Namen treffen wir nicht allein zu ihrer Zeit geschätzte Gesangskünstler und Instrumentalisten, sondern auch Musiker wie Vogler[2]) und Reichardt[3]), die auch mit der Oper jener Zeit in näherer Beziehung standen.

---

1) Vgl. »Dulons, des blinden Flötenspielers Leben und Meynungen«, herausgegeben von C. M. Wieland, Zürich 1807/8, S. 134 ff., S. 138 f., wo auch über Schmittbaurs Instrumentalmusik geurteilt wird.

2) An Vogler's Aufenthalt in Karlsruhe im Jahre 1790 knüpft sich die Mitteilung des Prinzenerziehers Ring (handschriftlicher Nachlaß auf der Gr. Universitätsbibliothek Freiburg i. Br.):

»Als der berühmte Hasenfuß, Prahler und Tonkünstler, der Königlich schwedische Capellmeister Abbé Vogler abermal bey uns war und nachdem er am 17. September in der Schloßkirche zu Carlsruhe unter den Augen des Hofes und großem Zulauf wirklich herrliche Scenen aus der Orgel herausgelockt und dargestellt hatte, z. B. ein Flötenkonzert, ein Donnerwetter mit Sturm und Hagel und anderes, nun an den folgenden Tag auf der Orgel zu Durlach unter gleich großem Zulauf die Schlacht der Schweden und Rußen vor diesem Jahr 1790 und das jüngste Gericht vorstellen wolte, aber so berauscht war, daß er nichts gescheutes hervorbringen konnte und jeder gähnte und jeder gern davon gelaufen wäre, erzählte man, daß die Schmarozer, der Capellmeister Schmittbauer, der Professor Böckmann, der Schreyer Maklot und 7 bis 8 andere, die jedem Saufgelage, wo es auf öfentliche Kosten geht, wie jeder niedrige Hoflaquai oder Läufer nachzulaufen gewohnt sind, ebenso besoffen gewesen seyen — der Epigrammatist sagte darüber

Mira paras, Voglere, et praestas mira, negare
Nemo volet; Modulos elicis innumeros;
Unum, si velles, Lis omnibus addere posses:
Vitrea cum Sociis Praelia vaniloquis. R.

Auch diese Aufzeichnungen Ring's dürften, wie zahlreiche andere dieser unerfreulichen Persönlichkeit zu weit gegriffen sein und tragen das Zeichen der Ge-

So lagen die Verhältnisse in der Karlsruher Hofmusik unter der Regierung Karl Friedrich's seit der Vereinigung der beiden Markgrafschaften bis zum Beginne des 19. Jahrh.. Eine ganze Reihe trefflicher Musiker, die auch als Instrumentalkomponisten in der Geschichte ihren Platz haben, stand nach Molter und Bodinus in den Sciatti, Schmittbaur, Schwindel und Danner an der Spitze und gab ihrem Wirkungskreise charakteristische Züge[1]). Die Aufgaben, die der Hofkapelle zufielen, erstreckten sich wie vordem auf die Ausführung der Kirchenmusik, dann auf die musikalischen Aufführungen am Hofe. Die Konzert-, die Tafel- und die Ballmusik fiel ihr hier zu. Im Jahre 1787 wird der Kauf der »Heydenschen neueren Instrumental Composition« in den Akten erwähnt[2]). Vor allem stellte die Hofkapelle aber jetzt auch das Orchester zu den allmählich regelmäßig veranstalteten Opernabenden.

Das neue Jahrhundert sah Karl Friedrich als Kurfürsten, dann als Großherzog. In der Hofkapelle, die später auch aus dem ehemaligen Bruchsaler bischöflichen Orchester[3]) Verstärkungen erhielt, wurde im Jahre 1805 eine Neuregelung der Besoldungen in die Wege geleitet[4]). Schmittbaur rückte 1806 am Ende seiner Tage[5]) zum Oberkapellmeister auf[6]). Mit der neuen Zeit kamen ins Orchester neue frische Kräfte[7]).

## b) Das Singspiel.

Als Karl Friedrich im Jahre 1747 die Neuorganisation der Hofkapelle anordnete, verzichtete er auf ein Opernpersonal und wich damit von der Tradition seines Großvaters ab. Diese Maßnahme mag wohl der Rücksichtnahme auf die finanzielle Lage des Landes, vielleicht auch dem Mangel an Sympathie für die damals herrschende italienische Oper entsprungen sein. Vielleicht auch blieben die Leistungen der großen Neapolitaner dem jungen Fürsten unbekannt. Durch diesen Ausschluß eines

---

hässigkeit auf der Stirne. Im Urteil über die programmatischen Orgelvorträge stimmt er mit andern Zeitgenossen, die Vogler hörten, überein (z. B. mit Mozart, Schubart).

3) Reichardt dürfte der Aufführung seines »65. Psalms«, der 1786 in Karlsruhe gesungen wurde, beigewohnt haben. Ein gedrucktes Exemplar des Textbuches auf der Bibl. Karlsruhe.

1) Die Bibl. Karlsruhe besitzt eine große Anzahl von Instrumentalwerken dieser Musiker. Besonders reich ist Molter mit Konzerten und Sinfonien vertreten.

2) Arch. Karlsruhe.

3) S. für diese Hofmusik: Arch. Karlsruhe, »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, General Akten«, sowie »Bruchsal, Generalia«.

4) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, General Akten«.

5) Gestorben ist Schmittbaur dann in Karlsruhe am 19. Oktober 1809 (Totenbuch des Erzbischöfl. Stadtpfarramts St. Stefan in Karlsruhe).

6) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hof Orchester, a) Direktoren«.

7) Im Januar 1805 ist in den Akten von folgenden »emeritierten« Hofmusikern die Rede: »Kapellm. Schmittbaur, Mich. Woeggel, Picquot d. ältere, Küstner, Escher, Buscher, Dann, Fr. Woeggel, Braunagel, Pfeiffer, Schneeberger«.

Opernpersonals wäre der Durlacher Hof hinsichtlich der Musikpflege zweifellos ins Hintertreffen geraten, wären ihm nicht ebenso wie anderen kleineren Höfen jener Zeit (z. B. Gotha, Bonn, Mainz) die herumziehenden deutschen Schauspielertruppen zu Hilfe gekommen, die aus geschäftlichen Gründen auch das deutsche Singspiel in ihren Spielplan aufgenommen hatten. Eine nationale Opernkunst, die in den 70er Jahren auch an Höfen wie in Wien und Mannheim festen Fuß faßte, mochte dem Markgrafen, der an der deutschen Dichtung regen Anteil nahm, in besonderem Maße willkommen sein.

Nachdem in den Jahren 1747 und 1757 die Gesellschaften Schuech und Parfuß in Karlsruhe Schauspiele aufgeführt hatten[1]), folgte Ende 1761 die Truppe des berühmten Konrad Ernst Ackermann, dem der Hof am 28. Januar 1762 für Mannheim einen Empfehlungsbrief ausstellte, da er sich »in die 6. Monath lang dahier aufgehalten und mit Erlaubnuß Gnster Herrschaft verschiedene Comoedien und Ballets mit aller Approbation« gespielt hatte[2]). Diese Truppe dürfte die erste gewesen sein, die deutsche Singspiele am Durlacher Hof zur Darstellung brachte.

Bis die nächste Truppe in Karlsruhe einzieht, vergehen, wenn wir die vorhandenen Akten als lückenlos ansehen dürfen, zwanzig Jahre. In iese Jahre fällt, wie bereits erwähnt, die »litterarische Epoche in der Geschichte der markgräflichen Residenz«[3]). Daß in dieser Zeit auch die Musik, für deren Pflege die Hofkapelle bereitstand, im Reigen der Künste nicht fehlte, ist selbstverständlich. So setzte sich beispielsweise Klopstock mit besonderem Eifer ein für Aufführungen größerer Werke, z. B. von Pergolese's »Stabat mater«[4]) (1774), wie auch in den 80er Jahren ähnliche Produktionen in Karlsruhe keine Seltenheit waren[5]). Im Spätherbst 1774 berührte Gluck mit seiner Nichte auf der Reise nach Paris Karlsruhe und erschien auf der Heimfahrt im März 1775 in Rastatt im Kreise der Hofgesellschaft[6]). Der Schöpfer der Pariser Reformoper traf da mit Klopstock zusammen, die Nichte trug Klopstock'sche Lieder vor. Damals dürfte auch Schmittbaur jene starken Eindrücke von der Gluck'schen Kunst vertieft haben, deren besonders glückliche Interpre-

1) Arch. Karlsruhe: »Haus und Hofsachen, Hoftheater«. Karlsruher Wochenblatt 1757. Vgl. auch Trenkle, a. a. O., Nr. 217.

2) Arch. Karlsruhe: »Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hoftheater.

3) Obser, a. a. O., S. 235 ff.

4) ebenda, S. 243.

5) S. die oben erwähnten Aufführungen bei der Anwesenheit Todi's, Reichardt's u. a. 1784 brachte Schmittbaur seine Choralkantate »Die Freunde am Grabe des Erlösers« heraus.

6) Obser, a. a. O., S. 244, sowie Heinrich Funck, Gluck's zweimaliges Zusammentreffen mit Klopstock am Hofe Karl Friedrichs von Baden 1774 und 1775, Euphorion, Bd. 1 (1894), S. 790 ff.

tation ihm später nachgerühmt wurde[1]). Auch zu musikdramatischen Darbietungen boten festliche Gelegenheiten Anlaß. Bei den Feierlichkeiten zu Ehren der Vermählung des Erbprinzen im Jahre 1774 ging Schmittbaur's »Operette oder Serenada, genannt: Endimione« in Szene[2]). Ob aber, abgesehen von solchen gelegentlichen Festspielen, regelmäßige Opernvorstellungen zustande kamen und in diesen etwa auch die »Vokalmusik« der Hofkapelle, deren Mitglieder hauptsächlich wohl auf den Kirchendienst angewiesen waren, mitwirkte, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen.

Auf festen Boden stoßen wir in dieser Hinsicht erst wieder im Jahre 1781, in dem Felix Berner mit seiner Truppe in Karlsruhe auftaucht. Ende der 70er Jahre hatte diese Gesellschaft in Ansbach, Nürnberg und Erlangen gespielt[3]). Am 10. Januar 1781 richtet Georg Schüller »nahmens des Directeurs der Bernerischen jungen Schauspielergesellschaft« an den Hof die Anfrage, ob er »diesen Winter über hier Comoedien und Opern aufführen« dürfe. Die Aufführungen kamen zustande[4]).

Gespielt wurden wahrscheinlich folgende Stücke[5]):

| | |
|---|---|
| Le Roi et le Fermier oder Der König und der Pachter . . . . . | Monsigny |
| Le Tableau Parlant oder Das redende Bild. . . . . . . . . . . | Grétry |
| L'ami de la Maison oder Der Freund vom Haus . . . . . . . . | Grétry |
| Le Marechal ferant oder Der Hufschmied . . . . . . . . . . | Philidor |
| Lucile . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Grétry |
| Das Seraile . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Fribert |
| Das Milchmädchen und Die beyden Jäger . . . . . . . . . . . | Duni |
| Die unvermuthete Zusammenkunft oder Die Pilgerime von Mecca | Gluck |
| Le Magnifique oder Der prächtige Freygebirge. . . . . . . . | Grétry |
| Erwin und Elmire. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Göthe[6]) |
| Röschen und Colas . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Monsigny |
| Der verkleidete Liebhaber oder Der verstellte Gärtner . . . . . | Philidor |

Die Koberwein'sche Schauspielergesellschaft, die 1781 in Straßburg gespielt hatte[7]), macht im September 1782 in Karlsruhe Station. Anfang Januar 1783 wird gegen die Mißstände eingeschritten, die bei diesen Aufführungen eingerissen waren und darin bestanden, daß

»die Domestiquen deren nicht nur einer sondern mehrere aus theils adeligen Häußern ohne Billets — und einige sogar an unerlaubten Ein-

1) S. die überschwängliche Besprechung im »Portefeuille für Musikliebhaber«, Leipzig, 1792: ». . . Gluck's ‚Iphigenia' muß man vor ihm liegen sehen! Wie er da Instrumenten und jeder Stimme leise nachgeht, jeder sogleich aufzuhelfen weiß, wie er Empfindung und Momentengang und die gehörige Abänderung des Tones oder Kolorits in Gluckens Seele zu bestimmen weiß! — wie er den Strom hemmt, stillt, forttreibt, — und brausen läßt . . .«

2) S. Schmittbaur's Brief vom 9. Juli 1774.

3) Gothaer Theater-Kalender, 1779 und 1780.

4) Arch. Karlsruhe: »Haus und Hofsachen, Hoftheater«.

5) Die in der Bibl. Karlsruhe vorhandenen gedruckten Arien der Stücke lassen hierauf schließen.

6) Hier wird Goethe nicht nur der Text, sondern auch die Musik zugeschrieben.

7) Gothaer Theater-Kalender, 1782.

gängen frey zu paßiren sich anmaßen, welches aber keineswegs gestattet wird, annebens auch ein und andere Personen, vom niedrigen und gemeinen Stand, aus vorsezlich und hinterlistiger weiße, nicht minder unter mancherley ausflüchten und vorgaben einzudringen sich beygeben laßen und mit keiner raison abzuhalten gewesen [1])«.

Auch die Dobler'sche Gesellschaft sucht in jener Zeit mit dem Karlsruher Hofe Verbindungen anzuknüpfen, wie ein von Augsburg am 30. Oktober 1782 abgesandtes Gesuch des Direktors erweist, das dahin ging, »Lust- und Trauer Spiele auch Operetten« aufführen zu dürfen [2]). 1783/84 wird das fürstliche Theater der Truppe Fr. Heinrich Bulla's überlassen, der am 5. April 1783 den Titel eines badischen »Hofschauspielers« erhält [3]). Theater und Hofkapelle standen Bulla kostenlos zur Verfügung. Als Statisten wurden Soldaten kommandiert. Unter den Mitgliedern der Gesellschaft, die aus 20 Personen bestand, begegnen wir der Tänzerin Françoise Langlois, sowie Karl Ludwig Fischer, in dem wir den ausgezeichneten Bassisten vermuten dürfen, für den Mozart seine Osminpartie geschrieben hatte und der im Jahre 1783 von Wien schied [4]). Verschiedentlich kam es unter den Mitgliedern dieser Truppe zu Streitigkeiten. So beschwert sich Carl Ludwig Neuhauß darüber, daß man ihm andichte, »er trachte nach seiner (Bullas) Krone, die doch nur aus Löschpapier und Rausch Gold und Keinen, der sie kennt, verführen wird«. Als Bulla im März 1784 seinen Abschied nimmt und um ein Empfehlungsschreiben nach Ulm bittet, klagt er, daß »noch besonders dieser harte Winter, und dessen schlimme Witterung meine Schauspiele oft ganz unbesucht gelassen, so daß öfters die Einnahme der Kasse kaum zur Bezahlung der theatral-Bedürfnisse hinreichend waren« [5]).

Immer mehr verbreitete sich in dieser Zeit unter den reisenden Schauspielergesellschaften der Ruf, »mit welch fürstlicher Milde und höchster Grosmut Euer Hfrstl. Durchlaucht die Musen zu ehren geruhen«. Nach dem Abgang Bulla's tritt von Aachen aus die Böhm'sche Truppe mit dem Karlsruher Hofe in Unterhandlungen ein [6]). Der Direktor schreibt am 22. Mai 1784 an den Markgrafen:

»Ich bin Führer einer deutschen Schauspielergesellschaft und hatte 7 Jahre ununterbrochen die Entreprise des Theaters zu Brünn in Mähren, von wo aus mich des Kaysers Majestät eigenmündig nach Wien beriefen als Directeur einem neuzuerrichtenden National Singspiel vorzustehen. Allein, da das

---

1) Arch. Karlsruhe: »Haus und Hofsachen, Hoftheater«.
2) ebenda.
3) ebenda. Über Personal und Gagen ist einiges mitgeteilt bei Trenkle, a. a. O., Nr. 219.
4) Otto Jahn, a. a. O., Bd. 2, S. 260.
5) Arch. Karlsruhe: »Haus und Hofsachen, Hoftheater«.
»Dienstes Sachen, Oberst Kammerherrn Staab, *in specie* Hoftheater«.
6) Arch. Karlsruhe: »Haus und Hofsachen, Hoftheater«.

folgende Jahr der Krieg wegen Bayern entstand, so hatte ich schlechte Hoffnungen vor mir, und ich nahm wieder eine eigene Gesellschaft an, mit der ich nun seit 6 Jahren die großen Städte im Reiche — Salzburg, Augspurg, Nürnberg, Anspach, Mayntz und Frankfurt besucht habe . . . Seit 2 Jahren sind nun Kölln, Aachen und Düsseldorf mein Aufenthalt; allein die große Theuerung, die hier herrscht, macht mich sehnlichst wünschen, wieder in die gesegneten Länder des Oberrheins zu kommen, wo für den Direkteur sowohl, als die Schauspieler ein ganz anders Leben und Kenntniß der Kunst ist . .«

Doch bereits am 17. Juli muß er melden, daß er nicht nach Karlsruhe kommen könne, da er von dem »Erzherzoge und Kurfürsten zu Kölln kommenden Winter über auf das Hoftheater zu Bonn engagiert« worden sei. Daraufhin bemüht sich nun Johann Appelt, der »Direktor einer deutschen Schauspieler Gesellschaft«, der bereits aus Ulm im Juni ein Gesuch abgesandt hatte, ernstlich um die Karlsruher Theaterunternehmung [1]). Von Heilbronn aus betont er am 1. August, daß ihm daran gelegen sei,

»Gute und Neue Stücke zu wählen, sowohl originale als Uebersetzungen. Abzuwechßeln mit Trauerspielen, Lustspielen und Opern von größten Meistern, sowohl deutsche, Französische, als Italienische, die ich meistens aus besondern Gnaden von der Kurfürstlichen Kapelle von München ganz nach den Originalen erhalten . .«

In München hatte Appelt bis Anfang 1783 als Schauspieler gewirkt und dann mit kurfürstlicher Erlaubnis ein selbständiges Theaterunternehmen gegründet [2]), in dem ihn der Münchener Hof auch fernerhin unterstützt zu haben scheint. Der Karlsruher Hof schließt nun am 20. September 1784 mit Appelt einen Vertrag ab und stellt ihm ebenso wie Bulla das Theater und die Hofkapelle unentgeltlich zur Verfügung. Am 5. Oktober beginnt Appelt die Vorstellungen, die im Verlaufe der Spielzeit auch den vollen Beifall des Hofes finden und ihm am 19. März 1785 die Verleihung des Hofschauspielertitels eintragen [3]).

Im Anfang der 80er Jahre dürfte auch jener »Entwurf einer Berechnung über den Aufwand eines Etablirten Hof- und National- Sing- und Schauspiels zu Carlsruhe« [4]) entstanden sein, der durch die Gründung des Wiener Nationaltheaters [5]) angeregt worden sein mag und hier Mitteilung finden soll, da er auf die damaligen musikalischen Verhältnisse in Karlsruhe Schlaglichter wirft und vielleicht mit der Appelt'schen Gesellschaft in Verbindung zu bringen ist:

---

1) ebenda.
2) Grandaur, a. a. O., S. 28.
3) Arch. Karlsruhe: »Haus und Hofsachen, Hoftheater«.
4) ebenda.
5) S. hiezu Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XVIII. Jahrgang, 1. Teil, Ignaz Umlauf, »Die Bergknappen«, herausgegeben von Robert Haas, Wien 1911, Einleitung.

Monatlicher Aufwand:

| | |
|---|---|
| Erster Sänger und Liebhaber im Singspiel; zugleich ein recitierender Schauspieler samt Frau | 80 fl. |
| Erster Buffon und Baßist, im Schauspiel zu Komischen alten und Bedienten | 24 fl. |
| Zweyter Tenor Sänger; im Schauspiel zu zärtlichen Vätern und gesetzten Rollen | 48 fl. |
| Noch zwey Sänger und acteurs zugleich, zu vertrauten und Intriguanten Rollen, jeden zu 32 fl. | 64 fl. |
| Eine Person zu Bauren und lustigen Rollen | 20 fl. |
| Ein acteur zu gesetzten Liebhaber und Petit maitre Carikatur und Carakterrollen, samt Frau | 52 fl. |
| Einer zu 1 ten feinen Bedienten, samt Frau | 48 fl. |
| Zweyter niedrig komischer Bedienter | 24 fl. |
| Trockene Rollen, Raisonneurs, samt Frau | 48 fl. |
| Theater-Bedienter und Kleine Rollen | 16 fl. |
| Garderobier | 16 fl. |
| Aufseher über die Beleuchtung, Proben Ansager etc. | 12 fl. |
| Souffleur | 16 fl. |
| | 468 fl. |
| Erste Liebhaberin und Sängerin | 48 fl. |
| Zweyte Sängerin | 32 fl. |
| Erste Mutter | 36 fl. |
| Comische Mutter | 32 fl. |
| Soubretten und Liebhaberin | 32 fl. |
| Caßier | 16 fl. |
| Billeteurs | 20 fl. |
| Taglöhner | 12 fl. |
| Zedel Trager | 12 fl. |
| Zedel Drucken | 36 fl. |
| Beleuchtung | 64 fl. |
| | 808 fl. |
| auf 1 Jahr | 9 696 fl. |

Jährlicher Aufwand:

| | |
|---|---|
| Zu Unterhaltung und Vermehrung der Garderoben | 500 fl. |
| Zu Büchern | 50 fl. |
| Zu Musicalien | 150 fl. |
| Vor Parthien schreiben | 50 fl. |
| | 750 fl. |
| Summa des ganzen Aufwands auf ein Jahr | 10 446 fl. |

Für Mai bis September waren wöchentlich je 3, für Oktober bis April wöchentlich je 4 Vorstellungen angesetzt. Als Einnahmen waren für Abonnements usw. 6846 fl. berechnet, so daß also ein »Abmangel von 3600 fl.« übrig blieb. Der Kostenaufwand, der natürlich mit den Ausgaben des Wiener Nationaltheaters nicht in Vergleich zu setzen ist, scheint den Karlsruher Hof von der Eröffnung eines Nationalsingspiels nach dem Wiener Muster abgeschreckt und dazu bewogen zu haben, herumziehende Truppen aufzunehmen und zu unterstützen. So mag das Angebot Appelt's, der vielleicht auch einen längeren Aufenthalt in Karlsruhe in Aussicht stellte, dem Hofe besonders erwünscht gewesen sein.

Unter mannigfachen Schicksalen blieb die Appelt'sche Gesellschaft vom Oktober 1784 bis zum Ende des Jahrhunderts am Karlsruher Hofe. Die »besondere Aufsicht und Direction über alle Hofschauspieler und Hof Schauspielerinnen« oblag vom Oktober 1784 ab dem Oberkammerherrn von Edelsheim[1]). Das Personal der Gesellschaft bestand aus folgenden »Acteurs« und »Actrices«[2]):

Hr. Brock 1784—1791.
Leo 1784—1791.
Wetzel 1784—1791.
Spiri 1784—1787.
Hegenbart 1784—1787.
Pauli 1784—1789.
Danzwol 1784—1789.
Diesler 1784—1798.
Muck 1784—1787.
Gebhard 1784—1785.
Petriby 1784—1787.
Divora 1784—1785.
Lorang 1784—1785.
Rousseau sen. 1784—1787.
Rousseau jun. 1784—1791.
Wolf 1784—1789.
Wawrosch 1785—1786.
Crenzin 1788—1789.
Gleisner 1788—1791.
Müller 1788—1789.
Pöschel 1788—1791.
Teiber 1788—1789.

Mad. Wetzel 1784—1791.
Usler 1784—1787[3]).
Brock 1784—1791.
Grafenauer 1784—1789.
Ilgner 1784—1787.
Mslle. Leutner 1784—1789.
Mad. Wolf 1784—1798.
Petriby 1784—1787.
Diesler 1784—1787.
Müller 1788—1789.
Pöschel 1788—1791.
Aschenbrenner 1790—1791.
Risam 1790—1791.
Weyrauch 1790—1791.
Mslle. Jaquemain 1790—1791.

Hr. Aschenbrenner 1790—1791.
Brand 1790—1791.
Reiter 1790—1791.
Risam 1790—1791.
Rosenberg 1790—1791.
Weyrauch 1790—1791.
Ewest 1797—1798.
Flebbe 1797—1798.
Haase 1797—1798.
Jarre 1797—1798.
Kallmes 1797—1798.
Klees 1797—1798.
Lindenstein 1797—1798.
Muck 1797—1798.
Mylius 1797—1798.
Reiner 1797—1798.
Rereny 1797—1798.
Rossy 1797—1798.
Friedel 1797—1798.

Mad. Ewest 1797—1798.
Friedel 1797—1798.
Mslle. Kallmes 1797—1798.
Reiner 1797—1798.
Mad. Rossy 1797—1798.
Mslle. Thau d. jüng. 1797—1798.
Weinstötter 1797—1798.

1) Arch. Karlsruhe: »Haus und Hofsachen, Hoftheater«.
2) Gedruckte »Verzeichnisse« (Bibl. Karlsruhe), von denen später gehandelt wird.
3) Gestorben am 25. April 1787.

Als »Correpetitor« fungierte 1784—89 Maurer, 1790—91 Risam.

An Gagen erhielten die Mitglieder der Gesellschaft beispielsweise im Jahre 1787 halbmonatlich folgende Bezüge[1]):

| | | | |
|---|---|---|---|
| Hr. und Md. Wetzel | 35,25 fl. | Hr. Danzwol | 14,35 fl. |
| » Pauli und Md. Grafenauer | 35,25 fl. | » und Md. Dissler | 16,40 fl. |
| » und Md. Brock | 35,25 fl. | » » » Petriby | 22,55 fl. |
| » Leo | 22,55 fl. | » » » Wolf | 16,40 fl. |
| » Hegenbart | 18,45 fl. | » Rousseau | 10,25 fl. |
| » Muck | 18,45 fl. | Mlle. Leutner[2]) | 29,10 fl. |

Und im Jahre 1788:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Hr. Gleißner | 18,45 fl. | Hr. Pöschel | 18,45 fl. |
| » Teiber | 18,45 fl. | » und Md. Müller | 22,55 fl. |

Die Appelt'sche Gesellschaft hatte mit großen finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen. Wiederholt werden ihr in den Jahren 1784—1786 Geldunterstützungen zugewandt, um den Direktor von dem »dermaligen Schicksal der meisten Schauspiel Entrepreneurs . . . und von einem gänzlichen Zerfalle« zu retten. Aber trotzdem gestalteten sich die finanziellen Verhältnisse der Gesellschaft zusehends schlechter. Da legt Anfang des Jahres 1787 Appelt die Leitung der Gesellschaft nieder, eine Reihe von Angeboten auswärtiger Theaterunternehmer läuft gleichzeitig beim Hof ein. Von Nürnberg aus meldet sich Schopf der ältere, von Aachen aus Großmann, von Solothurn Joseph Voltolini, von Heidelberg Boßann. Aber der Karlsruher Hof läßt diese Gesuche unberücksichtigt und geht an eine Sanierung der Verhältnisse der Appelt'schen Gesellschaft. Dem bisherigen Direktor Appelt wird ein Empfehlungsschreiben nach München ausgestellt, dem Schauspieler Wetzel als »nunmehrigen Regisseur des Hofschauspiels« die Leitung übertragen. Am 1. Mai wird »Appelt's gänzlich entlassene Gesellschaft« vorläufig auf ein Jahr engagiert, und damit tritt an Stelle einer vom Hofe unterstützten Truppe ein in fürstlichen Diensten stehendes Theaterpersonal[3]).

In diese für das Karlsruher Theaterleben unruhigen Monate fällt ein wohl an Edelsheim gerichteter Brief Iffland's[4]), der sich mit dieser Angelegenheit beschäftigt und interessante Einblicke zuläßt:

Ihro Excellenz

Hochgebietender Gnädiger Herr!

Alle Nachrichten das Theater zu Karlsruhe betreffend, haben mich um so mehr in Erstaunen gesetzt, da ich von dem Betragen des H. Appelt nichts ahndete. Es ist eigen. Ich überlaße seinem Herzen die Verantwortung, und seinem Kopfe, die durchaus irrige Berechnung seines Schicksals.

1) Arch. Karlsruhe: »Haus und Hofsachen, Hoftheater«.
2) Diese wird im April 1787 als »Erste Operetten-Sängerin« bezeichnet.
3) Arch. Karlsruhe: »Haus und Hofsachen, Hoftheater«.
4) ebenda. Iffland trat verschiedentlich in den 80er und 90er Jahren, teilweise in eigenen Stücken, in Karlsruhe als Gast auf.

Ein Glück ist es für die guten Leute, daß dieß gerade zu Karlsruhe geschieht, wo die Menschenfreundliche Gesinnung, Ihro Durchlaucht des Herrn Marck Grafen Ihr Schicksal nicht ohne Regung sieht. Ihro Excellenz erwänten einst Selbst gegen mich, daß vielleicht der Hof, an dieser Bühne, nähern Antheil zu nehmen, geruhen mögte.

Heute versichert man hier, daß, nach vorgängiger Reform, des Herren Marck Grafen Hochfürstliche Durchlaucht, das Theater beibehalten würden.

In diesem Fall glaube ich, ist es meine Schuldigkeit, Ihro Excellenz den Abgang einiger Mitglieder der hiesigen Bühne zu melden.

Theils der Ersparniß wegen, theils weil sie hier sich einander das Licht verbrannten, und wegen manches ungerechten Wiederwillens, gehen auf Michaelis Sieben Personen von hier ab, die ich noch nicht beßer, schwerlich so gut ersezt sehe.

Madame Brandel. Sie hat ihren Abschied gefordert, da Publikum und Intendanz sich ungerecht gegen sie erkälteten. In Niedrig Komischen Rollen, eine sehr gute Acktrize.

Herr Pöschel. Für Karrikaturen, Komische Alte, und ehrliche Bediente ein sehr brauchbarer Schauspieler. Er singt mit in der Oper, aber darinn ist sein guter Wille wohl das beßte.

Seine Frau, eine ziemlich artige Figur, wird erst hier zur Probe die Bühne betreten. Dieser Mann, den sein Karakter, in meinem Sieben järigen Aufenthalt, als ruhig und anständig, dem Publikum noch mitempfal, hat das Unglück, dem H. von Oberndorf zu mißfallen.

Demoisell Jaquemin. Sie ist intereßant als Cherubin im Figaro, als Gustelchen im Alchimist, in allen Soubretten des Schauspiels und der Oper. Die Einzige, um vor der Hand, Dem: Leutner zu ersetzen. Mit ihr ist ein Stiefvater, H. Brand. Ein jüngerer Mann von großen musikalischen Kenntnißen und vielen Wißenschaften. Er singt Tenor, und wird in Bedienten, und den Alten der Oper nicht mißfallen.

Außerdem ist er als Korrepetitor der Musik sehr zu brauchen. Das brillant zu nehmende Verdienst der Dem: Boudet ist die Ursach warum Dem: Jaquemin, hier entbehrlich scheint.

Daß sie warlich nicht ist!

Herr Schwarz. Ein angenehmer Baßist. Aber ohne alle Übung im Spiel. Doch nicht eckigt und Nerven anstreifend. Eher kalt. Er liebt das Bier, doch veranlaßt deßen Maaß nur so dumpfe Eckstasen, wie sie in seinem Vaterlande Baiern, üblich sind. Endlich Herr Kirchhoffer. Er ist Dekorateur und spielt ganz entkräftete Alte mit Würde und Intereße. Er ist ein Nürnberger und das Vielfach brauchbare dieses Mannes, entspricht der gemeinen Sage von dieser Stadt.

Er silhouettirt gut, er gibt Zeichenstunde. Er hat Talent die Bühne mit Wenigem zu garniren. Er hat hier Dekorationen gemalt. Wenn Sie auch nicht die Hand des Bibiena und des älteren Quaglio verrathen: so beleidigen sie doch nicht neben diesen Meistern. Ich halte ihn für ein Geschenk bei jeder Bühne.

Man hält ihn hier für entbehrlich. Die Ursach ist die: Vor zwei Jahren malte ein jüngerer Herr Quaglio eine Dekoration, ward ad interim angenommen und besizt endlich, durch Wege, die denen Herren, die sich auf io, etti und ana endigen, nur so leicht werden, die Stelle dieses braven Mannes selbst.

Es sey fern von mir, diese Leute zum Nachtheil derer die dort sind zu nennen. Allein in so fern eine Reform denn doch wohl dort erfolgen wird und muß, wäre es unbillig, wenn ich dieser, zum Theil s e h r brauchbaren Leute, nicht gedächte. Madame Brandel, Demoiselle Jaquemin, Herr Pöschel und Kirchhoffer, darf ich in jeder Rücksicht empfehlen.

Sollten Ihro Excellenz auf diese Vorstellung einige Rücksicht demnächst zu nehmen geruhen: so erbitte ich mir dEro Befehle.

Mögte ich Gelegenheit haben, Ihro Durchlaucht, die mich mit Gnaden so aus-

zeichnend behandelt haben, bei der Errichtung dieser Bühne einigermaßen nützlich zu seyn, wie erfreulich wäre das für mich.

Die Sache der vaterländischen Bühne liegt mir aufrichtig am Herzen, ich umfaße die Kunst mit jugendlichem Feuer. Das darf ich sagen.

So liegt es mir an der Seele, daß die Gnade des gütigen Fürsten und die Verwendung patriotischer Minister, nicht durch den bösen Genius der Kunst, auf dürres Feld, an Kunst und Sitte, Komme!

Was meine Kenntniß vermag, was Gradheit und Eifer vermögen, biete ich Ihro Excellenz dar.

Der schmeichelhafteste Beweiß Ihrer Gnade ist es, wenn ich das Vertrauen verdiene, welches ich edel wünsche. Ich empfehle mich in die Gnade Ihrer Excellenz und Ihres Hauses

Ihro Excellenz
Hochgebietender Gnädiger Herr
Höchstdero
unterthänigster
Mannheim, d 22. März 1787. Iffland.

Die Neuorganisation des Karlsruher Theaterpersonals vom Jahre 1787 hatte jedoch keinen lange dauernden Bestand. Bereits im September 1790 übernimmt wiederum Johann Appelt, allerdings von nun ab »unter fortgesetzter Oberaufsicht Fürstl. Hoftheater-Intendanz«[1]) die »Entreprise und Direktion«[2]).

Inzwischen begannen sich in Frankreich jene folgenschweren Vorgänge zu vollziehen. Auch die Schauspielergesellschaften, die sich in den Rheingegenden niedergelassen hatten, bekamen den Orkan zu spüren, der von Frankreich her toste. Infolge der kriegerischen Ereignisse, die den Hof zeitweise zum Verlassen der Hauptstadt nötigen, unterbleiben in den folgenden Jahren die Karlsruher Theateraufführungen. Appelt klagt da am 19. Mai 1796 dem Fürsten in eindringlichen Worten[3]):

»E. H. D. verzeihen es mir gnädigst, wenn ich diejenige Traurige Ereignisse hier ehrerbietigst zurückrufe, welche vor einigen Jahren, durch die unglückselige französische Evenements mich mit meiner Bühne in Carlsruhe betroffen haben. Noch fühle ich Tief alle ihre folgen, sie haben beynahe meinen ganzen Wirkungs Krayß zernichtet, und alles dasjenige auf einmal mir entzogen, was ich in so vieler Zeit vorher so sauer mir erworben hatte . . .«.

Erst Ende des Jahres 1797 konnte Appelt seine Tätigkeit in Karlsruhe wieder aufnehmen. Mit der Spielzeit 1797/98 scheint diese ihr Ende erreicht zu haben.

Die Leistungen der Appelt'schen Gesellschaft fanden den Beifall des Hofes. Einzelnen Mitgliedern werden in Anerkennung ihrer Tätigkeit »Gratificationen« zugewandt. Nanette Leutner erhält im Oktober 1787,

---

1) Im »Hof und Staats Kalender auf das Jahr 1792« (Bibl. Karlsruhe) wird G. L. von Edelsheim ausdrücklich auch als »Intendant des fürstlichen Orchesters und Hoftheaters« bezeichnet.

2) Arch. Karlsruhe: »Haus und Hofsachen, Hoftheater«.

3) ebenda.

um sie zum Bleiben zu veranlassen, eine Spende von 150 fl., Teiber im Februar 1789 eine solche von 33 fl., Pöschel im März desselben Jahres eine solche von 22 fl. [1]).

Bei Todesfällen der fürstlichen Familie, während der Weihnachtsferien, der Karwoche und in ähnlichen Zeiten fielen tagelang die Vorstellungen aus [2]), was von den Direktoren, auch von Appelt, wenig angenehm empfunden wurde. Im Sommer spielte die Appelt'sche Gesellschaft verschiedentlich in Straßburg und Heidelberg, aber auch in Pforzheim [3]), wo sie dadurch bemerkenswerterweise auch die Provinz in Zusammenhang mit der Singspielproduktion brachte.

Von Stil und Gattung der Stücke, welche die Appelt'sche Gesellschaft in Karlsruhe zur Darstellung brachte, gibt folgende Statistik [4]) ein Bild:

Oktober 1784.

Den 5. Die Philosophen [*I filosofi immaginari*, von Paisiello, Neapel 1775; deutsch von Stephanie d. J., Wien und Hamburg 1781].

11. Drey Pächter [*Les trois fermiers*, von Dezède, Paris 1777; deutsch von W. G. Becker, Gotha 1778; Schwindel].
Ballet.

16. Belmonte und Kostanze [Joh. André, Berlin 1781; Mozart].

18. Ballet.

23. Philosophen [s. o.].

28. Ballet.

29. Die Colonie [*L'isola d'amore*, von Sacchini, Rom 1766; franz.: *La colonie*, Paris 1775; deutsch, Hamburg und Wien 1780] [5]).
Ballet.

---

1) ebenda.

2) S. die gedruckten »Verzeichnisse« (Bibl. Karlsruhe).

3) Im Juni 1787 wurde zum Beispiel in Pforzheim an Singspielen und Opern gegeben: am 1. Juni »Die Philosophen«, am 6.: »Das Fischermädchen«, am 11.: »Die Jagd«.

Im Juli 1787 in Straßburg: am 2.: »König Theodor«, am 7.: »Frascatana«, am 11.: »25000 fl.«, am 14.: »Fischer im Trüben«.

S. hierzu Arch. Karlsruhe: »Haus und Hofsachen, Hoftheater«. Da uns diese Stücke noch begegnen werden, sollen später die Autoren festgestellt werden.

4) Die Aufführungsdaten und Titel der Stücke ergaben sich aus den von den Theater-Souffleuren herausgegebenen, gedruckten »Verzeichnissen« für die Jahre 1784 (ab Oktober), 1785, 1786, 1787 (bis Mai), 1788 (ab September), 1789 (bis Juni), 1790 (ab Oktober), 1791 (bis Mai), 1797 (ab Dezember), 1798 (bis Mai), 1803 (ab Oktober), 1804 und 1805 (Bibl. Karlsruhe). Den Listen vom September 1787 bis Mai 1788, und vom Dezember 1789 bis April 1790 lagen die Aufstellungen in den Akten (Arch. Karlsruhe, Haus und Hofsachen, Hoftheater) zu Grunde. Die Schauspielaufführungen wurden ausgeschieden.

In den Zusätzen der Titel ist versucht, die Herkunft und die Komponisten der einzelnen Stücke festzustellen. Dies geschah mit Hilfe eigener Verzeichnisse, sowie der Nachschlagewerke von Fétis, Hugo Riemann (Opernhandbuch, 1887, 1893), Rob. Eitner u. a. Die Verzeichnisse von 1797/98 und 1803 nennen die Namen der Autoren. Aus den Angaben dieser Verzeichnisse konnte auch auf einige Aufführungen früherer Jahre zurückgeschlossen werden.

5) In einem »Katalog der einstudierten Stücke, als Trauer- Lust- und Singspiele«, den Appelt dem Hofe überreicht (Arch. Karlsruhe, Haus- und Hofsachen, Hoftheater), ist dieses Stück als ein italienisches bezeichnet. Hieraus dürfte zu schließen sein, daß nicht »Die Colonie« von Joh. André, Frankfurt 1776, zur Aufführung gelangte.

November.

Den 1. Ballet.
3. Das Mädchen von Frascati [»*La Frascatana*, von Paisiello, Venedig 1774, Wien 1783].
10. Die Liebe auf dem Land [Joh. Adam Hiller, Leipzig 1768].
13. Das Tartarische Gesetz [Joh. André, Berlin 1779].
17. Die Apotheke [J. Umlauf, Wien 1778].
22. Die Colonie [s. o.].
Ballet.
26. Felix [*Felix, l'enfant trouvé*, von Monsigny, Paris 1777; deutsch von André, Berlin und Hamburg 1784].
27. Ballet.
30. Der Faßbinder [*Le tonnelier*, von Audinot, Paris 1761; deutsch von Faber, Hamburg 1771, Frankfurt 1773, Gotha 1776, Bonn 1779].

December.

Den 4. Ballet.
6. Das Fischermädchen [*La pescatrice*, von N. Piccinni, Wien 1769][1].
16. Das Herbstabentheuer [Agosti, um 1785–87?].
30. Das Fischermädchen [s. o.].

Januar 1785.

Den 6. Das Herbstabentheuer [s. o.].
15. Das Milchmädchen [*Les Chasseurs et la Laitière*, von Duni, Paris 1763; J. Ch. Kaffka, Breslau 1780].
20. Belmonte und Costanze [s. o.].
28. Erwin und Elmire [Joh. André, Berlin 1782].
Pygmalion (-Ballet) [Fl. Deller].

Februar.

Den 3. Ballet.
4. Die Jagd [Joh. Adam Hiller, Weimar 1770].
11. Felix [s. o.].
12. Ballet.
14. Die Olympischen Spiele [*L'Olimpiade*, von Sacchini, Mailand 1767, Paris 1777; Gaßmann, Wien 1764; Paisiello, Neapel 1768][2].
19. Die 3 Pächter [s. o.].
21. Robert und Kalliste [*Sposa fedele*, von Guglielmi, Neapel 1772; deutsch von J. J. Eschenburg, Berlin 1775, Hamburg 1776, Wien 1778].

März.

Den 29. Die Pilgrimme von Mecca [Gluck].

April.

Den 2. Die Apotheke [s. o.].
5. Die Fraskatanerin [s. o.].
9. Die abgeredte Zauberei [*La fausse magie*, von Grétry, Paris 1775; deutsch von Stephanie d. J., Wien 1778].
15. Ballet.
16. Pierre und Narciße [Zimmermann, Preßburg um 1775].

1) Da in dem »Katalog« Appelt's, a. a. O., dieses Stück als ein italienisches bezeichnet ist, dürfte an eine Aufführung des Gaßmann'schen Singspiels (Wien 1771) wohl nicht zu denken sein.

2) Welche »Olimpiade« gespielt wurde, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen.

20. Die Philosophen [s. o.].
22. Die Geizigen [*Le deux avares*, von Grétry, Paris 1770; deutsch von Faber, Frankfurt 1772, Hamburg 1778, Wien 1779].
25. Lindor und Ismene [Schmittbauer].
Ballet.
29. Ballet.
30. Zemir und Azor [*Zemire et Azor*, von Grétry, Fontainebleau 1771; deutsch von Faber, Frankfurt und Leipzig 1773][1]).

Mai.

Den 6. Die Geizigen [s. o.].
9. Helena und Paris [Gluck; Winter, München 1780][2]).

October.

Den 20. Die 2 Gräfinnen [*Le due contesse*, von Paisiello, Wien 1776].
26. Robert und Kalliste [s. o.].
29. Die Wäschermädchen [*Lavandara astuta*, von Zanetti, deutsch von Bock, Wien 1781].

November.

Den 2. Der Seefahrer [*La chiava ricognosciuta*, von Piccinni, Reggio 1770; deutsch von Stefanie d. J., Wien 1781].
9. Die Frascatanerin [s. o.].
12. Ballet.
16. Die Kolonie [s. o.].
22. Die Dorfdeputierten [E. W. Wolf, Berlin 1772 und Wien 1776; F. Teyber, Wien 1781][3]).
26. Das Fischermädchen [s. o.].
Ballet.
28. Die Frascatanerin [s. o.].

December.

Den 7. Anton und Antonette [*Toinon et Toinette*, von Gossec, Paris 1767; deutsch von Faber, Frankfurt und Leipzig 1774, Wien 1778].
15. Das Herbstabentheuer [s. o.].
16. Ballet.
[17.] Die Philosophen [s. o.].
28. Der eifersüchtige Liebhaber [*L'amant jaloux*, von Grétry, Versailles 1778; deutsch von Stephanie d. J., Wien 1780, 1781, 1785].
30. Ballet.
31. Der Seefahrer [s. o.].
Ballet.

Januar 1786.

Den 3. Die zwey Gräfinnen [s. o.].
12. Die Jagd [s. o.].
17. Der Faßbinder [s. o.].
20. Felix [s. o.].
25. Die Apotheke [s. o.].

Februar.

Den 3. Die abgeredte Zauberey [s. o.].
Ballet.

---

1) In dem »Katalog« Appelt's, a. a. O., wird hier eine französische Quelle genannt; demnach dürften die Stücke Baumgarten's (Wien 1776) und Neefe's (Leipzig 1778) hier wohl nicht in Betracht kommen.
2) In dem »Katalog« Appelt's, a. a. O., heißt es hier: »grosse Opera«.
3) Da Teyber mit dem Karlsruher Hofe in Verbindung stand, dürfte vielleicht eher die Musik Teyber's aufgeführt worden sein.

10. Das Fischermädchen [s. o.].
17. *La serva Patrona* [Pergolese].
24. Die Lyranten [Schikaneder 1780/81; J. G. Staudinger, um 1780?].
25. Robert und Kalliste [s. o.].

März.

Den 4. Ballet.
6. Die Philosophen [s. o.].
10. Ballet.
14. Die schöne Schusterin [Umlauf, Wien 1779, 1780, 1781, 1782].
22. *Il finta Amante* [Paisiello, 1780].
31. Ballet.

April.

Den 5. Anton und Antonette [s. o.].
7. Ballet.
20. 25 000 Gulden [Dittersdorf].

Mai.

Den 2. Die Kaminfeger [Salieri, Wien 1781].
4. Zemire und Azor [s. o.].
8. Der Irrwisch [Umlauf, Wien 1782].
9. Armida (-Melodrama) [Winter, München 1780].

October.

Den 7. Die Liebe unter den Handwerksleuten [*L'amore artigiano*, von Gaßmann, Wien 1770; Bonn 1781; Hamburg 1782; Berlin 1783].
11. Die Kolonie [s. o.].
14. Der Fischer im Trüben [*Fra i due litiganti il terzo gaude*, von Sarti, Turin 1780, Wien 1783].
18. Die Kaminfeger [s. o.].
24. Felix [s. o.].
28. Der Schmaus [*Il convito*, von Cimarosa, Venedig 1782].

November.

Den 1. Die Fraskatanerin [s. o.].
14. Der Fischer im Trüben [s. o.].
20. Die beyden Geizigen [s. o.].
24. Die 2 Gräfinnen [s. o.].
29. Die abgeredete Zauberey [s. o.].

December.

Den 6. Der Miliz [*Le milicien*, von Duni, Versailles 1762].
9. Der Schmaus [s. o.].
11. Der Deserteur [Monsigny, Paris 1769, Wien 1770 (deutsch von Brahm), Hamburg und Mannheim 1770, Berlin 1772, Frankfurt und Leipzig 1773, Gotha 1776, Wien 1776, 1779, 1780, 1781, 1782].
16. Die Liebe unter den Handwerksleuten [s. o.].
19. Das Fischermädchen [s. o.].
30. Der eifersüchtige Liebhaber [s. o.].

Januar 1787.

Den 3. Die Wäschermädchen [s. o.].
10. Schuß von Gänsewitz [?].
13. Robert und Kaliste [s. o.].
19. Die Philosophen [s. o.].
26. Der Fischer im Trüben [s. o.].
30. Felix [s. o.].

Februar.

Den 6. Ballet.
7. Die Kolonie [s. o.].
9. Ballet.
17. Die Philosophen [s. o.].
23. Die Dorfdeputierten [s. o.].
24. König Theodor [*Il re Teodoro in Venezia*, von Paisiello, Wien 1784].

März.

Den 5. Ballet.
9. Die Fraskatanerin [s. o.].
14. Die verschmitzte Liebhaberin [? *Le astuzie amorose*, von Paisiello, Neapel 1775].
16. Ballet.
21. Die Philosophen [s. o.].
24. Der Miliz [s. o.].
31. König Theodor [s. o.].

April.

Den 11. Die 2 Gräfinnen [s. o.].
14. Blaise und Babet [*Blaise et Babet*, von Dezède, Paris 1783].
17. Der Faßbinder [s. o.].
20. Die Samniten [*Les mariages Samnites*, von Grétry, Paris 1776][1]).
22. Theodor [s. o.].

September.

Den 3. Die Nacht [*La notte critica*, von Gaßmann, Wien 1768, 1783].
12. Die Schule der Eifersucht [*La scuola de' gelosi*, von Salieri, Venedig 1779, Wien 1783].
19. Die Schule der Eifersucht [s. o.].
26. Das Fischermädchen [s. o.].

Oktober.

Den 5. Der Schuß von Gänsewitz [s. o.].
17. Die Entführung aus dem Serail [Mozart].
26. Die Dorfdeputierten [s. o.].

November.

Den 7. Zemire und Azor [s. o.].
16. Zwey Gräfinnen [s. o.].
28. Der Fischer im Trüben [s. o.].

December.

Den 5. Der Seefahrer [s. o.].
12. Die Kolonie [s. o.].
18. König Theodor [s. o.].
29. Der Fischer im Trüben [s. o.].

Januar 1788.

Den 2. König Theodor [s. o.].
9. *Sposo burlato* [Dittersdorf, Johannisburg 1775].
18. Drei Pächter [s. o.].
23. *Blaise et babet* [s. o.].
30. Robert und Calliste [s. o.].

---

1) In dem »Katalog« Appelt's, a. a. O., heißt es hier: »Franz. grosse Oper«.

Februar.

Den 4. Schule der Eifersucht [s. o.].
12. Die Entführung aus dem Serail [s. o.].
22. Die Philosophen [s. o.].
27. Der Schmauß [s. o.].

März.

Den 7. Zwei Gräfinnen [s. o.].
14. Der Faßbinder [s. o.].
Bettelstudent [Winter, München, 1781].
25. Trofons Zauberhöhle [*La grotta di Trofonio*, von Salieri, Wien 1785; deutsch von Stefanie d. J., Wien 1787].

April.

Den 2. Die Jagd [s. o.].
9. Felix [s. o.].
16. Der Seefahrer [s. o.].
24. Wäschermädchen [s. o.].

September.

Den 16. *Cosa rara* oder Lilla [Martin, Wien 1785].
22. Die Liebe unter den Handwerksleuten [s. o.].
29. Das Mädchen von Frascati [s. o.].

Oktober.

Den 6. Felix [s. o.].
15. Die Kaminfeger [s. o.].
20. König Theodor [s. o.].
28. Fünf und zwanzig tausend Gulden [s. o.].

November.

Den 4. *Cosa rara* oder Lilla [s. o.].
6. Fischer im Trüben [s. o.].
12. Die 2 Geizigen [s. o.].
19. Die abgeredte Zauberey [s. o.].
26. Adelheit von Veltheim (Fr. Teyber][1]).

December.

Den 3. Die Schule der Eifersucht [s. o.].
10. Das tartarische Gesez [s. o.].

Januar 1789.

Den 19. Betrug durch Aberglauben [Dittersdorf, Wien 1786].
26. Die 2 Gräfinnen [s. o.].

Februar.

Den 6. Das Fischermädchen [s. o.].
14. Alexis und Justine [*Alexis et Justine*, von Dezède, Paris 1785].
23. Der Faßbinder [s. o.].

März.

Den 2. Doctor und Apotheker [Dittersdorf, Wien 1786].
20. Die Philosophen [s. o.].
27. Blaise und Babet [s. o.].
30. Robert und Calliste [s. o.].

---

1) In dem »Verzeichnis«, a. a. O., wird eigens hervorgehoben: »Componirt von Herrn Teiber«.

April.

Den 17. Doctor und Apotheker [s. o.].
22. Adelheit von Veltheim [s. o.].

May.

Den 4. Die Dorfdeputirten [s. o.].

December.

Den 2. Zemire und Azor [s. o.].
9. Lilla [s. o.].

Januar 1790.

Den 2. Doctor und Apotheker [s. o.].
6. [Komische] Duell [*Il duello comico*, von Paisiello, Neapel 1774; deutsch von Neefe, Wien 1786].
15. Kapellmeister [Lorazi, um 1782].
22. Die schöne Schusterin [s. o.].
26. Komische Duell [s. o.].

Februar.

Den 13. Serenate.
18. *Cosa rara* [s. o.].
22. Serenate.

März.

Den 3. Doktor und Apotheker [s. o.].

October.

Den 5. Eifersucht unter den Bauern [*Le gelosie villane*, von Sarti, Venedig 1776].
11. Doctor und Apotheker [s. o.].
16. Der Alchimist [Schuster, Dresden 1777, Wien 1786],
20. Felix [s. o.].
23. Der Alchimist [s. o.].
27. Nina [Dalayrac, Paris 1786].
29. König Theodor [s. o.].

November.

Den 3. Im Trüben ist gut fischen [s. o.].
10. Alchimist [s. o.].
17. Nina [s. o.].
22. Der Talisman [Salieri, Wien 1788].

December.

Den 1. Eifersucht unter den Bauern [s. o.].
3. Im Trüben ist gut fischen [s. o.].
10. Alchimist [s. o.].
17. Nina [s. o.].
22. Der Talisman [s. o.].
11. Phädon und Naide [?].
15. Der Talisman [s. o.].
29. Die zwo Gräfinnen [s. o.].

Januar 1791.

Den 6. Phädon und Naide [s. o.].
12. Die Eifersucht unter den Bauern [s. o.].

19. Im Trüben ist gut fischen [s. o.].
22. Ballet.
28. Betrug aus Liebe [Schmittbauer].

Februar.

Den 4. König Theodor [s. o.].
11. Doctor und Apotheker [s. o.].
19. Die Entführung aus dem Serail [s. o.]
25. Der Alchimist [s. o.].

März.

Den 4. Die zwo Gräfinnen [s. o.].
12. Belmonte und Constanze [s. o.].
18. Nina [s. o.].
30. Betrug aus Liebe [s. o.].

April.

Den 6. 2 Intermezzos.
8. Der Baum der Diana [*L'arbore di Diana*, von Martin, Wien 1787, deutsch von Neefe].
11. *Pas de deux.*
15. Im Trüben ist gut fischen [s. o.].
25. Der Baum der Diana [s. o.].
28. Ballet.

December 1797.

Den 15. Das rothe Käppchen [Dittersdorf, Wien 1788].
20. Apotheker und Docktor [s. o.].
26. Hieronymus Kniker [Dittersdorf, Wien 1787].

Januar 1798.

Den 6. Der neue Gutsherr [Dittersdorf, Wien 1789].
13. Adelheid von Veltheim [s. o.].
24. Die Philosophen [s. o.].
27. Das Sonnenfest der Braminen [W. Müller, Wien 1790].

Februar.

Den 2. Die zwey Savoyarden [*Les deux petits Savoyardes*, von Dalayrac, Paris 1789].
9. Die Judenbraut [Paneck, Wien um 1793].
13. Die Zaubertrommel [B. Schack, Wien 1792].
28. Der Alchimist [s. o.].

März.

Den 3. Das rothe Käppchen [s. o.].
5. Die Wilden [*Azemia*, von Dalayrac, Paris 1787].
16. Das neue Sonntagskind [W. Müller, Wien 1793].
21. Die zwey Savoyarden [s. o.].
23. Apotheker und Doktor [s. o.].
27. Adelheid von Veltheim [s. o.].
31. Zemire und Azor [s. o.].

April.

Den 9. Das neue Sonntagskind [s. o.]
13. Im Trüben ist gut fischen [s. o.].
16. Das Sonnenfest der Braminen [s. o.].

Überblicken wir den Karlsruher Spielplan der Appelt'schen Truppe, so sehen wir, daß diese unter dem Protektorate des Hofes gleich anderen Schwestergesellschaften jener Zeit neben den Schauspielen Singspiele pflegte, die teils aus deutschen Originalstücken, teils aus deutschen Bearbeitungen italienischer und französischer Werke bestanden. Gegenüber den Aufführungen Berner's, in denen die französische Produktion bevorzugt war, erscheint hier der Kreis erweitert. Die opera buffa war mit Stücken der älteren wie der neueren Gattung vertreten, desgleichen das französische Singspiel ebenso mit Stücken Monsigny's und Duni's wie Dalayrac's. Unter den deutschen Originalstücken überwog das süddeutsche, im besonderen das Wiener Singspiel, das Stücke der Anfangszeit und Mozart's, aber auch bereits solche der hereinbrechenden Decadence beisteuerte. Mit den Schauspielergesellschaften in Bonn, Freiburg, Straßburg wie mit Mannheim und vor allem München unterhandelte die Appelt'sche Truppe nicht selten wegen neuer »Operetten« und tauschte Partituren aus[1]). Nur ganz vereinzelt treffen wir im Spielplan unter den Singspielkomponisten auch die Namen damaliger in Karlsruhe tätiger Künstler. Vorübergehend kamen auf der Karlsruher Singspielbühne auch Melodram und Ballett zur Geltung.

Im neuen Jahrhundert erschien beim badischen Kurfürsten Wilhelm Vogel[2]) nebst einer Gesellschaft aus Straßburg und pflegte vom Oktober 1803 bis zum April 1805 ein Repertoire, wie es ähnlich schon Appelt geboten hatte und in dem mit Mozart's »Zauberflöte« französische Rettungsopern auftauchten. Vogel's Theaterfundus bildete dann später (1810) den Grundstock des neu errichteten Hoftheaters.

### c) Schmittbaur's Karlsruher Operetten.

Von den badischen Musikern unter der Regierung Karl Friedrich's ist, wie bereits erwähnt, zahlreiche Instrumentalmusik auf uns gekommen. Spärlich bestellt ist es dagegen mit der Opernmusik aus jener Zeit. Von den Singspielen, die im besonderen für Karlsruhe und von einheimischen

1) Arch. Karlsruhe: »Haus und Hofsachen, Hoftheater«.
In Rechnungsauszügen von 1787 heißt es:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| »Nach | Mannheim | wegen | Opern | an | Fränzel. |
| » | » | » | » | » | Danner. |
| » | Bonn | » | » | » | Simrock. |
| » | Mannheim | » | » | » | Brand. |
| » | Freyburg | » | » | » | Voltolini. |
| » | Strasburg | » | » | » | Heyermann. |
| » | » | » | » | von | Koberwein«. |

Im Herbst 1788 heißt es: »Die Musik von Doctor und Apothecer von München erhalten. Musik und Buch von Alexis und Justine nach München an Grafen Seau geschickt«.

2) Über seine Mannheimer Tätigkeit s. Friedrich Walter, Archiv und Bibliothek des Großh. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim, Bd. 1, S. 319 ff.

Kräften geschrieben wurden, scheinen sich lediglich Noten Schmittbaur's erhalten zu haben[1]).

Johann Aloys Schmittbaur, der den badischen Höfen einen großen Teil seines Lebens widmete, dürfte um 1717 geboren sein, da die Sterbematrikel von 1809 meldet: »*aetas*: *annorum* 92«. Die Annahme[2]), daß Schmittbaur in Bamberg geboren sei, wird durch die Tatsache, daß dieser Name in den Kirchenbüchern der hier in Frage kommenden Pfarreien[3]) nicht aufgeführt ist, widerlegt. Ebenso wie Zeit und Ort seiner Geburt sind auch seine Lehr- und Wanderjahre noch in Dunkel gehüllt. Gerber[4]) verrät zwar, daß Schmittbaur sich zu »Stuttgard unter der Anführung des Jomelli und nach dessen Mustern« gebildet habe. Diese Mitteilung muß jedoch einigem Zweifel begegnen und zu verschiedenen Vermutungen Anlaß geben. Jommelli's Anstellung in Stuttgart erfolgte Ende 1753. Schmittbaur müßte demnach in Stuttgart mit 35 oder 36 Jahren Jommelli's Schüler geworden sein[5]). Vielleicht dürfte nun die Gerber'sche Angabe dahin zu verstehen sein, daß Schmittbaur's Kunstanschauung durch den Einfluß Jommelli's und durch dessen »Muster« einen Wandel erfahren habe, daß Schmittbaur also bis in die Mitte der 30er Jahre seines Lebens anderen Zielen gefolgt und durch Jommelli in eine neue Bahn gebracht worden sei. Vielleicht auch beruht die Angabe des Ortes auf einem Versehen Gerber's und wird Schmittbaur auch schon in Italien mit Jommelli zusammengekommen sein.

Am baden-badenschen Hofe lernten wir Schmittbaur im Jahre 1762 als Komponisten eines Metastasio'schen Librettos kennen, das ihn bereits als Konzertmeister bezeichnet. Im Jahre 1772 trafen wir ihn in Karlsruhe. Hier führte er 1774 seine »operette« *Endimione* auf.

Die Partitur dieses Stückes fehlt. Über ihre Beschaffenheit orientiert, allerdings nur unzulänglich, der außerordentlich bemerkenswerte Brief Schmittbaur's vom 9. Juli 1774:

Hochfürstliches, Hochlöbliches
Gnädiges ober Hof Marechallamt!

Auf die von einer Hochfürstl: Hochlöbl: ober Hof Marechall-amt erhaltenen Gnädigsten Resolution Ser^mi^ Regnantis, das Höchstdieselben für Meine zur fürstl. Capelle verfertigte neuen arbeiten bis zu meiner weitern Versorgung jedesmahlen eine Douceur Gnädigst zu bewilligen beliebten, Habe ein Hochfürstl. Hochlöbl. ober Hof Marechall amt unterthänigst gehorsambst bitten wollen, nachstehende von

---

1) Nachforschungen nach dem Stücke Teyber's blieben erfolglos. Auch Schwindel's Stücke scheinen entgegen den Angaben Lobstein's (Beiträge z. Geschichte d. Musik i. Elsaß und besonders in Straßburg, 1840) verloren oder zurzeit nicht mehr im Straßburger Wilhelmitanerstudienstift vorhanden.

2) Oskar Paul, Tonkünstlerlexikon, 1873, Bd. 2.

3) St. Martin, Dompfarrei, U. Liebe Frau in Bamberg.

4) a. a. O., I.

5) Die Stuttgarter Akten geben hierüber keinen Aufschluß. Namensvettern, die als Sänger, Kapellknaben usw. wirkten, werden dagegen erwähnt.

mir neu verfertigte Musiquestücke in Gnädig beliebigen anschlag und darauf Erforderlichen Gnädig antrag Ser^mo zu machen.

6. Flauten Quadro. so bereits alle bey Hofe producirt.
1. Concert für die inventions Trompete. so Herr Woeggel bey seiner Redour das erste mahl geblasen.
2. Arien
1. Sinfonie
1. Fagott Concert

so dann die neue operette oder Serenada, genant Endimione. so aber ohne unterthänigster maasgaab in besonderen betracht zu zihen. Da es ein werk ist, so neun Viertelstund dauret, es müssen wahrhaft viel notten Erfunden, gemacht und geschrieben werden, bis 9. Viertelstunden ohn abgesezt Musique gemacht werden kann, und dabey sind die vielerley gattungen Instrumenten noch zubemerken. Durch das ganze werk sind alle Recitativi mit Instrumenten bekleidet, welches wegen seiner mannigfaltigkeit deren Thematen viel schwehrer als fast alle gattungen Musique sind. in dieser Serenade sind 9. vollstim̃ige Arien durch alle gattungen Instrumenten mit Soli. 1 Duett. 3. Chöre und die Introduction. ich habe all Meinen fleis, mühe, sorgfalt und unkösten darauf verwendet, und Hofe Gnädigster Herrschaft damit Hinlängliche Satisfaction zu leisten, so wie mir und den fürstlichen orchester Ehre zu gewinnen, welches die Production an Tag legen wird. Da dieses werk von besonderer und neuester art, auf welche ich noch niemahl gearbeitet, so bitte Ein Hochfürstl. Hochlöbliches Ober Hof Marechall amt unterthänigst gehorsambst auch den antrag nach Verdiensten zu machen; ich habe nichts, als Meinen Hohen vorgesezten amte ewig unterthänigsten Dank abzustatten und Zeit lebens in unterthänigkeit zu erkennen, das das oben erwehnte Hohe amt Vatter an mir und meinen Kindern in meinen dermahligen umständen seye. ich getröste mich Gnädiger willfährigkeit sowohl als einer baldmöglichsten Expedition, um mir auf bevorstehendes Quardal in etwas helfen zu können, und Ersterbe in unterthänigsten Respect

Eines Hochfürstlichen Hochlöblichen ober Hof Marechall amts

unterthänigst gehorsambster

Carlsruhe den 9^ten Julij 1774

Knecht

Schmittbaur

CMstr.

Nach den Bemerkungen dieses Briefes war der »Endimione« kein Singspiel im Sinne der damaligen Zeit: ». . da es ein werk ist, so . . bis 9. Viertelstunden ohnabgesezt [also ohne Unterbrechung durch gesprochenen Dialog] Musique gemacht werden kann. . . .«. Schmittbaur scheint demnach mit Absicht das Stück zugleich auch »Serenada« genannt und damit eine Bezeichnung gewählt zu haben, die schon lange für einaktige Festspiele an deutschen Höfen im Gebrauche war. Dadurch, daß er in dem Briefe die ausschließliche Verwendung von begleiteten Rezitativen und die Einführung von Chören hervorhebt, zeigt er sich auf der Seite Gluck's, der einige Monate später Karlsruhe besuchte. Mit dem Accompagnato wird er schon durch die Neapolitaner, vielleicht im besonderen durch Jommelli, vertraut geworden sein. Auf Gluck's Reform zielt deutlich die Stelle des Briefes: ». . Da dieses werk von besonderer und neuesten art auf welche ich noch niemahl gearbeitet . .«. Schmittbaur's »Endimione« scheint zu den frühesten Bühnenstücken deutscher Musiker

gehört zu haben, in denen der Einfluß der Gluck'schen Reformoper auf die deutsche Produktion zutage trat.

Von einer weiteren »deutschen operette« Schmittbaur's, von »*Lindor und Ismene*« besitzen wir die Partitur[1]). Hatte Schmittbaur im »*Endimione*« sich stilistisch zur Gluck'schen Reformoper bekannt, so schloß er sich mit diesem Stücke stilistisch der damaligen deutschen Singspielproduktion an.

Nach dem Untergang der Hamburger Oper und ihrer Filialen und dem Siegeszug der italienischen Oper schienen in Deutschland die Hoffnungen auf eine nationale Opernkunst auf lange hinaus zerstört. Jedoch bereits von der Mitte des 18. Jahrh. an kamen die nationalen Bestrebungen auf dem Gebiete der Oper allmählich wieder hoch, um von nun ab nicht wieder ganz zu verschwinden. Die Anregungen des englischen Theaters wie die Verhältnisse der deutschen Wanderbühnen gaben den Anstoß zu den deutschen Singspielen, für die mit dem humorvollen Standfuß vor allem Johann Adam Hiller[2]) die weitesten Kreise gewann und denen dann in Georg Benda ein besonders reiches und gebildetes Talent erwuchs. Die Stoffe aus dem Leben des dritten Standes, gelegentlich auch in die Märchenatmosphäre versetzt, die Verwendung damals beliebter Stilelemente der italienischen Oper und des französischen Singspiels, sowie vor allem die einfachen, volkstümlichen Lieder und Romanzen verhalfen dieser neuen nationalen Kunst der 60er und 70er Jahre zu jenem durchschlagenden und anhaltenden Erfolg. Eine besondere Richtung schlug diese in Süddeutschland ein, wo Josef II. dem Singspiel in Wien eine Heimstätte bereitete. Von Umlauf's »Bergknappen«[3]) bis Mozart's »Entführung« tritt da bei Wahrung der wesentlichen Stilelemente des Hiller'schen Sinspiels in vokaler wie instrumentaler Hinsicht der Einfluß der italienischen Oper vornehmlich Wiener Provenienz in starker Weise in den Vordergrund.

In dieser Zeit des Aufblühens des deutschen Singspiels im Norden und im Süden regten sich auch die Kräfte für ein deutsches Musikdrama. In den Jahren 1773—77 erschienen in Weimar Schweitzer's »Alceste«, in Gotha Georg Benda's »Romeo und Julie«, in Mannheim Holzbauer's »Günther von Schwarzburg«. Kommt auch in diesen Werken die stilistische Abhängigkeit von der fremden Opernkunst unverkennbar zum Vorschein, in Einzelheiten wie z. B. in der Form, im Instrumentalen, in den Rezitativen, im Ausdruck stoßen wir auf Züge, die einen Fortschritt gegen die früheren Versuche dieser Art bedeuteten und der

1) Handschriftlich auf der großherzogl. Bibliothek Darmstadt.

2) Vgl. Georgy Calmus, Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller, in den Beiheften der I.M.G., 2. Folge, VI, 1908.

3) Vgl. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XVIII, 1, Ausgabe R. Haas, a. a. O.

Weiterbildung der ernsten deutschen Oper großen Stils ein günstiges Prognostikon stellten [1]).

Zwischen diesen Gattungen des Singspiels und der Oper jener Zeit standen jene deutschen Stücke, die einerseits an stilistischen Eigentümlichkeiten des Singspiels festhielten, andererseits teilweise noch über die Wiener Bestrebungen hinaus der ernsten großen Oper sich näherten. Zu dieser Gattung von Opern gehört wohl Seydelmann's »Arsene« aus dem Jahre 1778 [2]), dann aber auch Schmittbaur's »Lindor und Ismene«.

Der Text [3]) des einaktigen Stückes Schmittbaur's führt in das Reich des Wunders, das schon seit langem der italienischen Oper und auch bereits dem deutschen Singspiel erschlossen war. Ismene kehrt aus dem Schattenreich wieder zur Oberwelt zurück und wird mit dem um sie trauernden Lindor vereinigt. In diese entfernt an Gluck's Orpheusoper erinnernde Handlung spielt dann noch die Liebesgeschichte des Bellamis und der Naide herein, welche die heitere Seite des Stückes vertreten.

In der Partitur des Stückes ist stilistisch der Singspielcharakter festgehalten einmal durch die Aufnahme des gesprochenen Dialogs und dann durch die Einschaltung des einfachen Liedes Hiller'scher Art. Für das letztere bietet die strophisch komponierte »Romanze« [4]) des Bellamis (IV, Nr. 7, *a* Dur) ein Beispiel:




Und auch Naides »Allegro Scherzoso« (IV, Nr. 4), das lebendig beginnt:

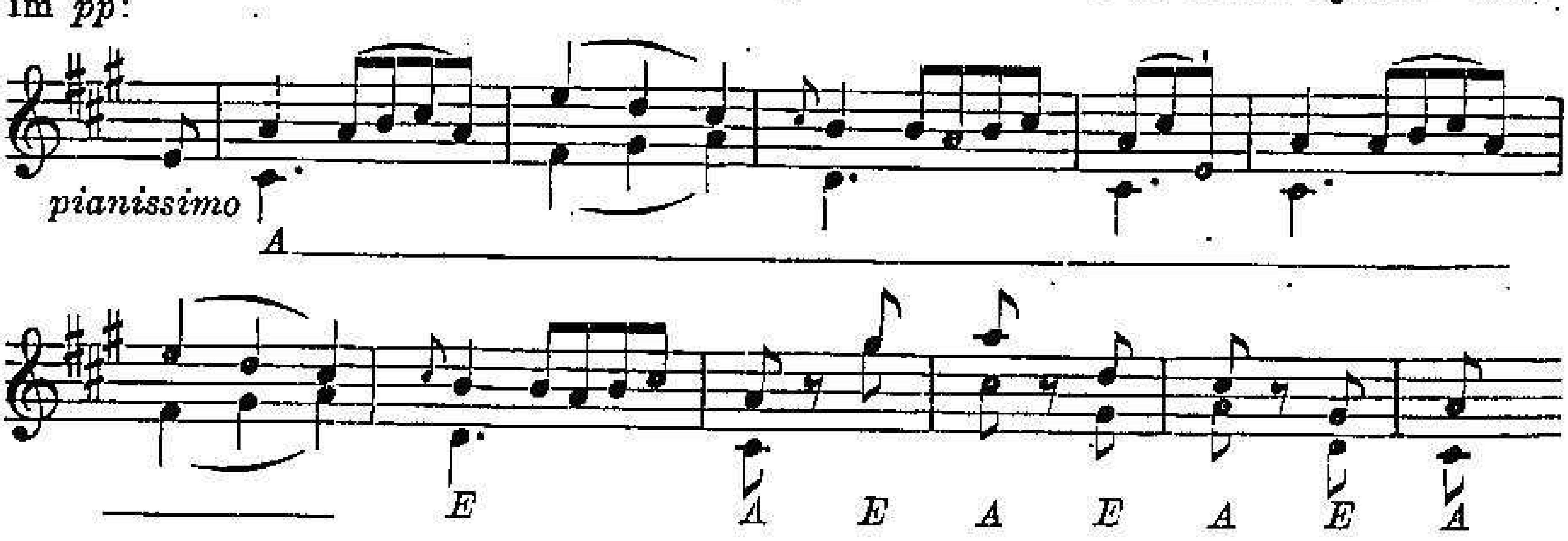



1) Vgl. die Einleitung Hermann Kretzschmar's zur Ausgabe von Holzbauer's Günther von Schwarzburg. Denkmäler deutscher Tonkunst, VIII, 1.

2) Vgl. Rudolf Cahn-Speyer, Franz Seydelmann als dramatischer Komponist, 1909, S. 61 ff.

3) Da der Dialog in der Handschrift weggelassen ist, läßt sich der Inhalt nur aus den Musikstücken schließen.

4) Am Schlusse des Stückes findet sich in der Handschrift die Bemerkung: »Hier spricht [!] Naide allzeit ihre wenigen Worte«. Die Streicher spielen hiezu im *pp*:



und bei den Worten »Ich schlief ermüdet« in ein Schlummerlied umschlägt:




nähert sich dieser Gattung, wenn es auch durch die Einfügung eines *Fis*-moll-Mittelsatzes erweitert ist und gelegentlich das Buffomäßige streift. Daneben findet sich wie bei Hiller und den Wienern der französische Rundgesang (X, Nr. 14) und die italienische Arie, die teilweise in ihrer Ausdehnung beschnitten ist, teilweise aber auch größere Formen annimmt, wie das kolorierte Da-Capostück (II, Nr. 2, *B* dur, C, Allo. moderato) ersehen läßt, in dem Bellamis seiner Freude über das Wiedersehen mit der Geliebten Ausdruck verleiht. Aber Schmittbaur geht noch weiter. Im Anschluß an die Italiener, im besonderen an Jommelli[1]), entwirft er im Verlaufe des Stückes größere Gesangsmonologe, die durch die Vereinigung von Accompagnato und Arie entstehen, und versucht Komplexe, die aus Sologesängen, Chören und Instrumentalsätzen zusammengefügt sind. Zu Beginn des Stückes ergeht sich Lindor in Klagen um die verlorene Ismene und in Vorwürfen gegen sich selbst. Dem ernsten Adagio molto:




1) Vgl. Hermann Abert, Niccolo Jommelli als Opernkomponist, Halle 1908.




folgt bei der Erinnerung an die Schönheit der Geliebten ein graziöser *B* dur-Satz:

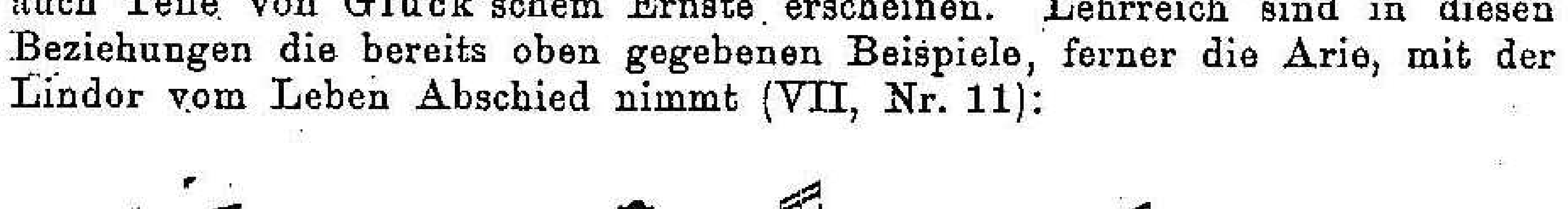


der dann plötzlich bei den erneuten Schmerzesausbrüchen Lindors von einem Accompagnato und der Wiederholung des ersten Klagegesanges abgelöst wird. Den Schluß des durchkomponierten Monologs bildet ein aus Rezitativen und ariosen Stellen gewobener Satz. In der 4. Szene (Nr. 8), in der Naide von der ihr im Traume erschienenen Ismene erzählt, setzt nach einem begleiteten Rezitativ (*G* dur, C) das liedartige »Allegretto Scherzoso« ein:




das dann, als der Geist zu sprechen anfängt, von einem Accompagnato unterbrochen wird und bei Ismenes Worten »Geh sag ihm, daß ich glücklich bin« in einen liedartigen Satz (*F* dur, ₵, Andante) einmündet. Wie die erste Szene ist auch die 5. Szene frei durchkomponiert. In die Klagearie Lindors (*D* dur, $^3/_4$, Andante maestoso quasi Adagio) klingen wiederholt die Chöre der Hirten herein, worauf ein längerer Instrumentalsatz programmatischer Art sich anschließt. In solchen Szenen wächst das Schmittbaur'sche Stück stilistisch vollständig aus der Singspielsphäre heraus in die Luft der Oper.

Wenn wir die Musik der einzelnen Lieder, Arien und Szenen auf ihre Ausdrucksweise untersuchen, so sehen wir, daß Schmittbaur nicht ohne Glück den volkstümlichen Ton anzuschlagen sich bemüht, ferner, daß neben Stücken von italienischer Art, sowie solchen mit speziell neuneapolitanischer Färbung auch Teile von Gluck'schem Ernste erscheinen. Lehrreich sind in diesen Beziehungen die bereits oben gegebenen Beispiele, ferner die Arie, mit der Lindor vom Leben Abschied nimmt (VII, Nr. 11):




sowie dessen Klagemelodien im Monolog zu Beginn des Stückes, in dem auch folgende Stelle auftaucht:




Außerdem machen sich Anregungen des französischen Singspiels, im besonderen Monsigny's bemerkbar, dessen »Deserteur« Schmittbaur für die Karlsruher Bühne bearbeitet hatte. Dies zeigen die oben mitgeteilten Beispiele aus der »Romanze« des Bellamis (IV, Nr. 7) und dem »Allegretto Scherzoso« der Naide (IV, Nr. 8), und auch Stellen wie der Anfang der Ouverture:



oder die Episode im Monolog der 1. Szene:




könnten hierauf zurückgehen. Andere Melodien, wie beispielsweise die folgende (IV, 8):




dürften ebenso wie eine Reihe von Tonmalereien aus dem Gemeingut der damaligen Zeit stammen.

Nach der harmonischen Seite wie hinsichtlich der Dynamik finden sich in dem Stücke Züge, in denen sich wiederum der Einfluß Jommelli's geltend gemacht haben dürfte und in denen sich außerdem auch Berührungspunkte mit der damaligen Mannheimer Produktion ergeben. In dem beharrlichen Hervorkehren dieser Harmonik wie auch in den tonmalerischen Neigungen tritt in dem Stücke das deutsche Element zutage. Gerne moduliert Schmittbaur in entfernte Tonarten und gebraucht nicht selten chromatische Fortschreitungen [1]). Zuweilen verleitet ihn sein Streben nach harmonischem Reichtum auch zu gewaltsamen Bildungen. Orchesterstellen im Pianissimo treten verschiedentlich unmittelbar neben solche im heftigsten Fortissimo. Ungemein häufig kommt es zu Crescendowirkungen. In den dynamischen Vorschriften beobachtet Schmittbaur eine große Sorgfalt, wie er auch in seinen Briefen den nuancierten Orchestervortrag fordert. Bezeichnend für Schmittbaur's Technik in diesen Beziehungen sind beispielsweise folgende Stellen aus dem Ritornell von Lindors Arie der 2. Szene (Nr. 3):




1) Schubart (Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, 1839, S. 178 f.) machte hierauf aufmerksam, wobei er sagt: »... nur künstelt er [= Schmittbaur] zu sehr in seinen Modulationen«.

sowie am Schlusse des Monologs der ersten Szene:



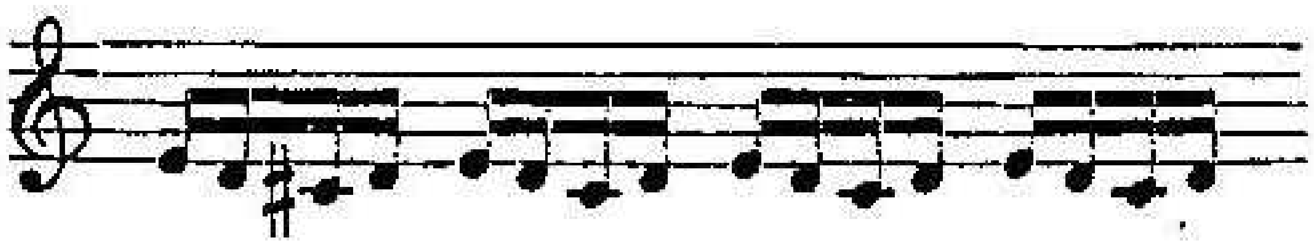

Abgesehen von dem Rundgesang am Schlusse enthält an mehrstimmigen Gesängen die 4. Szene (Nr. 6, *G* dur, $^6/_8$, Allegro molto), in der Bellamis und Naide sich gegenseitig ihre Liebe bekennen, sowie die 9. Szene (Nr. 13, *B* dur, C, Allegretto), in der Lindor und Ismene ihre Wiedervereinigung feiern, je ein Duett. Die Singstimmen fließen unter Verzicht auf imitatorische Führung in Scarlatti'scher Manier dahin und schlagen hin und wieder auch Töne zarter Innigkeit an:




Die Charakteristik der Personen ist in der Musik des Stückes ungleich durchgeführt. Die Figur Lindors, die mit einem Tenor besetzt wurde, ist mit mannigfachen feinen Zügen ausgestattet, seine zarten Trauergesänge rühren an unser Herz. Gegenüber dem schmachtenden Liebhabertum der opera seria der Neuneapolitaner dringt hier deutsches Wesen durch. Dagegen fällt die Figur der Ismene ab. Erst in der 9. Szene (Nr. 12) greift sie musikalisch ein, hier aber erreicht weder ihre Arie (*A* dur, ₵, Andantino) noch das vorhergehende kurze Accompagnato (*D* dur, C) ähnliche Stellen der Partie Lindors. Einen verhältnismäßig zu großen Spielraum nehmen musikalisch die Stücke der beiden Nebenpersonen Bellamis (= Tenor) und Naide ein. Rezitativ und Arie (*B* dur, C, Allegro) Mirmides scheinen, wie die

Handschrift nahelegt, erst später eingefügt worden zu sein, vielleicht um der Altrolle Gelegenheit zu einem Solostück zu verschaffen. Eine Baßpartie fehlt in dem Stücke.

An selbständigen Instrumentalsätzen bietet das Stück zunächst eine einsätzige Ouvertüre nach französischem Muster, die als »Indroduzione« bezeichnet ist, in der Da Capo-Form aus drei knappen Teilen besteht und durch Modulationen in entferntere Tonarten, Tremolos und Läufe des Orchesters gelegentlich auch dramatisch belebt wird. Das Instrumentalstück der 5. Szene dient der Schilderung eines Gewitters. Im Pianissimo beginnen die Geigen auf dem tiefen *d*, in das die Pauken dann einstimmen, während die Bässe in lebhaften Gängen sich bewegen. Das Geigenmotiv



wird allmählich in die Höhe geschoben und zum Forte gesteigert, wobei die Oboen und Hörner mit gehaltenen ganzen Noten hinzutreten und die Trompeten mit Signalen einsetzen. Das Forte löst sich allmählich ins Pianissimo auf, und nun kehrt von der Dominante aus dieselbe Steigerung wieder, die diesmal durch neue Motive der Geigen  und Rhythmen der Oboen  gehoben wird. Dem Forte folgt wiederum ein Pianissimo, über leisen Tremolos der 2. Geigen und der Pauken erscheinen in den Streichern breite Noten: 

Dieser Gewittermusik hat offenbar Hiller's Sturmmusik aus der »Jagd« zum Vorbild gedient, der sie sich sogar bis in Einzelheiten anschließt.

Eine Besetzung des Orchesters, wie sie für diese Gewittermusik herangezogen wurde, finden wir, soweit aus der Partitur ersichtlich ist, sonst nicht in dem Stücke. Zu den Streichern gesellen sich im Verlaufe des Aktes häufig 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte, teils in alter chorischer Behandlung, teils aber auch in der selbständigen Führung der neuen Zeit. Nur selten erscheinen die Flöten; die Klarinetten, die im Opernorchester damals wohl noch nicht allgemein gebräuchlich waren, aber im nahen Mannheim immerhin verwendet wurden, fehlen ganz. Vielleicht hatte die Rücksicht auf die damaligen Verhältnisse der Karlsruher Kapelle hierzu Veranlassung gegeben. In der Behandlung des Orchesters stoßen wir auf Effekte, wie sie teilweise in der zeitgenössischen Produktion gangbar waren, auf Piccicati, Tremoli und dergleichen der Streicher, auf konzertierende Instrumente (z. B. IV, 5, Moderato Cantabile des Bellamis, *F* dur, $^2/_4$, Viola und Fagott), auf solistisch beteiligte Violoncelli und Bläser und auch auf geteilte Bratschen. Besondere Wirkungen dürfte Schmittbaur durch die bereits erwähnte Dynamik seines Orchestervortrags erreicht haben.

Diese Operette Schmittbaur's müßte, wenn wir der Aufschrift der Handschrift folgen wollen, schon im Jahre 1778 geschrieben sein. Eine

Aufführung in Karlsruhe läßt sich, wie aus der obigen Statistik ersichtlich ist, erst für das Jahr 1785 nachweisen. Das Stück zeigt Schmittbaur als einen mit dem damaligen, im besonderen italienischen Opernstil vertrauten und in ihm geschulten Musiker, dem auch nicht die Fähigkeit abging, eigene Töne zu finden. Wie er in seinen Briefen für die »Affektenlehre« sich einsetzt, so merken wir auch aus der Partitur, daß ein echter Musiker von warmer und natürlicher Empfindung zu uns spricht. Aber seine Ausdrucksweise bewegte sich enge im Kreise seiner Vorbilder. Dies erkannten auch die Zeitgenossen, wie aus den Urteilen Dulon's[1]) und anderer hervorgeht, während einzelne wie Junker[2]) ihn schon früh weit höher einschätzten und einem Jommelli an die Seite zu stellen wagten.

* * *

Wenn wir die Oper der badischen Höfe von der Mitte des 17. Jahrh. bis zur Begründung des Großherzogtums kurz überblicken, so bietet sich uns das Bild einer Entwicklung, die meist im Zusammenhang mit jener der musikdramatischen Kunst an den anderen deutschen Höfen erfolgte, verschiedentlich aber auch eigene Wege ging. Wir sehen hinter die Kulissen kleinerer Operninstitute jener Zeit, begegnen aber auch Namen von mehr als lokaler Bedeutung. Die deutsche Operngeschichte des 17. und 18. Jahrh. wird durch eine Reihe neuer, charakteristischer Züge ergänzt. Neben der Pflege der ausländischen, zeitweise im besonderen französischen Kunst tritt vornehmlich in Karlsruhe eine solche der nationalen Oper zutage, die dem Durlacher Hofe durch das ganze 18. Jahrh. ein besonderes Gepräge verleiht und ihn häufig in Gegensatz zu zahlreichen anderen größeren und kleineren deutschen Höfen stellt. Mit den großen Zentren des musikalischen Lebens in Deutschland im 17. und 18. Jahrh. konnten sich die badischen Höfe gewiß nicht messen, wohl aber bildeten sie für die musikalische Kultur jener Zeit wichtige Stützpunkte und hinterließen den Großherzögen auf dem Gebiete der musikalischen Kunst ein wertvolles Erbe.

1) a. a. O., S. 138/39 »... Überhaupt ist in Schmittbaur's sämtlichen Werken mehr Schönheit der Gedanken, als Reichtum und Eigenheit derselben vorhanden ...«

2) Zwanzig Komponisten, 1776, S. 87.

# Aggiunte e correzioni ai Dizionari biografici dei musicisti.

Di
**Giuseppe Radiciotti.**
(Tivoli [presso Roma].)

Nessuno ignora quante lacune, quante inesattezze e quanti errori si riscontrano nei Dizionari biografici universali dei musicisti, anche i più reputati; difetti inevitabili in lavori di tanta mole, e che si occupano degli artisti di tutto il mondo. Un' opera di tal genere esatta e completa, per quanto è possibile, si avrà solo quando i musicologi penseranno a ripartirsi il lavoro, limitando ciascuno i suoi studi ad una cerchia tale, che gli permetta di rendere esaurienti le proprie ricerche.

Il presente mio contributo riguarda i compositori, i cantanti, i sonatori ed i fabbricanti d' istrumenti, che videro la luce nelle mie native Marche ed in Tivoli, mia residenza abituale: artisti ignoti, o poco noti, o mal noti ai biografi. Le notizie sono state tratte da documenti inoppugnabili: registri parrocchiali e capitolari, carte notarili, memorie e diari del tempo, manoscritti e stampati, libretti e dedicatorie di opere, giornali contemporanei, stori e particolari di teatri e cappelle musicali, ecc.

Poichè i lettori di questo periodico sono in massima parte non italiani, credo opportuno ricordare che le Marche si compongono di quattro provincie, i cui capoluoghi sono Ancona, Ascoli, Macerata e Pesaro-Urbino. I Dizionari musicali stranieri si mostrano, in generale, alquanto ignoranti della geografia d'Italia. Citerò qualcuno dei numerosi esempi di errori geografici: Nell' Eitner (*Biogr.-bibliogr. Quellen-Lexikon d. T.*) si legge che Sascorbara (= Sassocorbaro, nella provincia di Pesaro-Urbino) trovasi «bei Bologna» (I, 377), Fano e Fabriano «in der römischen Provinz» (IV, 160; IX, 406), Borgo S. Sepolcro «in der Provinz Lucca» (IX, 428), Rimini presso «Rom» (IX, 383) e si apprende che Calliensis (= cittadino di Cagli, nella provincia di Pesaro-Urb.) deriva da «Calliano, ein Dorf in Tirol» (IV, 160). Il Fétis pone S. Anatolia (= Esanatolia, nella prov. di Macerata) «dans l'Etat de Venise» (VI, 141); il Riemann (alla parola Rossini) mette Pesaro in Romagna, ecc. ecc.!

**Albrizi**, Domenico, soprannominato «Domenicone» nacque in Ostra (una volta Montalboddo), cittadina delle Marche, nella provincia di Ancona. Dopo aver tenuto per quattro anni e mezzo, dal 16 dicembre 1621 al 30 giugno 1626, il posto di contralto nella cappella della Santa Casa di Loreto, si recò in Roma, dove si accasò ed ebbe, tra gli altri, due figli, Vincenzo e Bartolomeo, i quali riuscirono valentissimi organisti e compositori, massime il primo, che a soli 16 anni fu chiamato a dirigere la cappella della Chiesa Nuova nella stessa Roma[1]). Per trar profitto

1) *Vincenco* e *Bartolomeo* son noti ai biografi. Vedi Gerber (*Neues Lex.*), Fétis, Eitner, e più particolarmente Fürstenau (*Zur Geschichte der Musik und des Theaters*

dell' abilità sua e dei suoi figli, Domenico Albrizi intraprese con loro un viaggio; e fu prima in Lombardia, poi in Germania, in Fiandra e finalmente in Svezia. Qui lasciò Vincenzo e Bartolomeo, benignamente accolti dalla regina Cristina, splendida protettrice di artisti; e con la considerevole fortuna che aveva adunata nei suoi viaggi fece ritorno a Roma per unirsi al resto della sua famiglia.

Alcuni anni dopo, quando la regina Cristina, convertita al cattolicismo, abdicò in favore del nipote e lasciò la Svezia per recarfi a Roma, Vincenzo passò, da lei raccomandato, al servizio della Corte dell' Elettore di Sassonia, Giovanni Giorgio II.

Queste notizie, che ho tratte da un libro di Agostino Rossi, concittadino e contemporaneo dell' Albrizi [1]), colmano alcune lacune, e correggono qualche errore dei biografi di Vincenzo. [Ignoto ai biografi.]

**Alessandri**, Alessandro, cantante, nacque in Sinigaglia (Ancona) circa il 1690. Resosi sacerdote, si portò nel 1723 in Jesi, dove tenne per cinque anni il posto di primo tenore della cattedrale, e di là fu chiamato a sostenere il medesimo ufficio nella Santa Casa di Loreto. Cantò anche in teatro: so che comparve su le pubbliche scene di Jesi (1727), di Fermo (estate 1731) e di Ferrara (autunno dell' anno medesimo). Morì in Loreto il 10 febbraio 1751. [Ignoto ai biogr.]

**Alessandri**, Lorenzo, nato in Pesaro nella prima metà del sec. XVI, fu compositore di tanto sapere e di tanta abilità da meritare che il suo celebre concittadino e contemporaneo, Lodovico Zacconi, nei suoi *Canoni musicali proprii e di diuersi autori*, [*con loro diuisioni*, *osseruationi et dicchiarationi* ecc. (ms. posseduto dalla Bibl. Oliveriana di Pesaro; Cap. 26, p. 82) ne portasse ad esempio, esaminandolo per ogni verso, un *Canon quaternis*, *trinis et binis vocibus* [2]). [Ign. ai biogr.]

**Alessandrini-Mattioli**, Pietro, o meglio, Mattioli-Alessandrini, P. [3]). Non è da identificarsi (come crede l' Eitner [I, 106]) coll' Alessandrini, compositore melodrammatico del 1700, citato dal Fétis. Egli

*am Hofe der Kurfürsten von Sachsen.* — Dresden, 1862); Nagel (*Gesch. der Musik in England.* I, p. 55 e seg.); Münnich (*Kuhnau's Leben* in «Sammelb. d. IMG.», III.); Einstein (*Italien. Musiker am Hofe der Nürnberger Wittelsbacher* in «Sammelb. d. IMG.», IX).

1) Rossi, *Notitie historiche di Montalboddo.*

2) Lo stesso Zacconi ci fa sapere che questo Canone, «dopo essere stato cantato à 4 voci, leuandone via la parte graue, resta terzetto, e si canta benissimo à 3 voci, con tutte le sue perfette pertinenze ch' un terzetto dene hauere. E se poi, dopo hauerlo anco cantato à tre voci, l' huom si risolue di cantarlo à due, leuandone il Tenore e cantando l' Alto et il Soprano, resterà duo, senza mancamento alcuno».

3) Il suo cognome paterno era Mattioli; ad esso egli aggiunse l' altro di Alessandrini, quando morì uno zio materno, che lo nominò erede delle sue sostanze.

fu invece un celebrato cantante della seconda metà del secolo XIX, sconosciuto a tutti i biografi.

Nacque in Sinigaglia (provincia di Ancona) il 13 aprile 1821 e morì nella stessa città il 25 dic. 1889. Riuscì uno dei più valenti bassi comici d' Italia, e, nella esecuzione di certe opere, veramente unico. Possessore di una magnifica voce di baritono, in principio di carriera, sostenne parti di melodrammi serii; ma non tardò ad avvedersi che natura l' aveva creato per l' opera buffa; e d' allora in poi corse festeggiato l' Italia, da per tutto destando con la sua inesauribile *vis comica* l' ilarità più schietta e gioconda. Suoi cavalli di battaglia, oltre al *Campanello* del Donizetti, in cui dall' eminente critico musicale dott. F. Filippi fu giudicato *inimitabile* 1), e *Tutti in maschera*, che il Pedrotti scrisse per lui, furono: *Il barbiere di Siviglia*, *Don Pasquale* ed alcuni pezzi di sua composizione, come, *La morte di Sofonisba*, di cui dettò anche la poesia, *L'appuntamento* e *Un sognaccio* (poesia di M. Marcelliano), editi da G. Ricordi (Milano), che per lungo tempo formarono la delizia di tanti teatri.

Altri lavori, di cui il Mattioli-Alessandrini fu insieme poeta, compositore ed esecutore, sono: *Un fatale giovedì*, aria buffa; *Nice*, romanza in chiave di sol (portante la data del 24 giugno 1874), ambedue uscite dalla stessa Casa editrice Ricordi, ed una romanza inedita, *L'abbandono*, scritte tutte con molto buon gusto. Scrisse anche la musica di un inno patriottico di P. Pieri, *Il canto dei soldati italiani*, che fu eseguito le sere del 18 e 19 settembre 1859 nel Teatro Ducale di Modena da tutti gli artisti e coristi dell' opera con accompagnamento di banda.

Per questo eccellente cantante il m° Pedrotti compose espressamente *Tutti in maschera* e *Guerra in quattro*, il m° Graffigna *Gli studenti*, il m° Quacquerini *Il califfo di Bagdad*.

Ecco il quadro sinottico della sua splendida carriera di artista:

1842 (primavera), Sinigaglia.
1843 (carnevale), Filottrano.
1844 (id.), Terni.
1845 (estate), Sinigaglia.
Id. (autunno) e 1846 (carn.), Corfù.
1850 (estate), Ancona.
1851 (carn.), Bologna.
Id. (prim.), Mantova.
Id. (estate), Verona.
Id. (aut.), Modena.
1852 (carn.), Pesaro.
Id. (est.), Sinigaglia.
1853 (carn.), Pesaro.
Id. (est.), Livorno.
1853 (aut.), Modena.
1854 (quaresima), Brescia.
1855 (carn.), Ravenna e Milano.
Id. (est.), Torino [Teatro D' Angennes].
1856 (carn.), Madrid [Teatro Reale].
Id. (est.), Imola.
1857 (est.), Torino [T. D' Angennes].
1859 (aut.), Modena.
1860 (primav.), Milano [T. Canobbiana].
1861 (id.), Id., id.
1865 (aut.), Id. [T. della Scala].
1866 (quares.), Mantova.
1868 (aut.), Bologna [T. Comunale].
1869 (quares.), Livorno.

1) V. il giornale *La Perseveranza* di Milano, del 23 luglio 1875.

1873 (carnev.), Cagliari.
Id. (quares.), Firenze [in un concerto dato nella Sala Brizzi].
Id. (primav.), Figline.
Id. (aut.), Reggio Emilia.
1874 (carn.), Milano [T. Dal Verme].
Id. (primav.), Como e Cremona.
1875 (id.), Ancona.
Id. (est.), Torino [T. Balbo].
Id. (aut.), Treviso e Verona.
1876 (primav.), Bergamo e Bellagio.
Id. (est.), Sondrio.
1877 (primav.), Taganrog (Russia).
1878 (id.), Sinigaglia.

**Alessi**, Giovanni Battista, sacerdote, nato in Arcevia (una volta Roccacontrada nella prov. di Ancona) circa il 1580, fu prima cantore (marzo 1603) e poi maestro (dic. 1603) nella cattedrale patria; quindi passò a Spoleto a diriger la cappella di quel duomo, e infine a Roma, dove, il 15 ottobre 1624, fu chiamato a far parte della cappella pontificia in qualità di tenore. Nel registro del puntatore temporaneo di quella cappella si legge che l' Alessi ricevette «questo honore dal Papa, d'esser chiamato al suo servitio senza concorso, con tutto che fossero stati pubblicati gli editti per il concorso». Ciò prova che egli era un musicista di gran merito. Il papa, Urbano VIII, era buon conoscitore dell' arte musicale, che aveva appresa dal marchigiano **De Grandis**. Il 17 ottobre 1649, terminati i venticinque anni di carica, andò in giubilazione e fece ritorno in patria, dove morì il 24 settembre 1655.

Dai suoi antichi compagni di cappella gli furono fatte le esequie alla Chiesa Nuova, dove i cantori pontifici avevano tutti la loro sepoltura[1]).

**Almerici**, conte Gianfrancesco, compositore, nacque di nobile famiglia in Pesaro il 27 giugno del 1745. Fu, dal 1779, castellano della rocca della città nativa, e coltivò con plauso la poesia e la musica, «cosa» — osserva il suo concittadino e contemporaneo Bonamini — «assai insolita a succedere ne' nostri tempi, nei quali la gola, il sonno e le oziose piume pare che siano tutto l' impiego dei moderni cavalieri»[2]).

Conosco i libretti di quattro sue composizioni musicali:

1. *L'Innocenza e la Penitenza al sepolcro di S. Luigi Gonzaga*, cantata a due voci, eseguita nel seminario di Fano. (Poesia dell' Abbate Sebastiano Caprini.)

2. *Betulia Liberata*, oratorio rappresentato in Pesaro nel 1776. (Poesia di P. Metastasio.)

3. *Il Risorgimento di Adamo*, cantata a tre voci, eseguita in Pesaro nel 1787. (Poesia del conte Saverio Broglio d'Aiano, Ciambellano di S. A. R. l' Arciduca Elettor di Colonia).

4. *La Fama ed il Silenzio alla culla di Maria Vergine*, cantata a due voci, eseguita nel Seminario di Fano nel 1792.
(Poesia del citato Caprini.)

---

1) Celani, I cantori della cappella pontif. nei secoli XVI—XVIII (Rivista Mus. It. del 1907. — Torino, Bocca).

2) Bonamini, *Uomini illustri* della città di Pesaro. Elogio XCII (ms. della Bibl. Oliveriana di Pesaro).

Leggo inoltre nel «Supplemento alla Gazzetta di Pesaro» del 4 maggio 1773, che,

«nel prendersi la berretta cardinalizia dall' Eminentissimo Cardinal Acquaviva, nella Sala del pubblico Palazzo fu eseguito un dramma del Marchese Francesco Latoni, posto in musica dal Sig[r] Conte Gianfrancesco Almerici, Patrizio Pesarese, il quale riuscì, e nella musica, e nelle voci, e nell' orchestra che l' accompagnava, di sommo plauso».

[Ignoto ai biogr.]

**Amici**, Giuseppe, insigne cantante, nacque in Caldarola (prov. di Macerata) verso il 1755. Dopo aver ottenuto, nel 1780, la laurea in giurisprudenza nella Università di Macerata, accortosi di possedere una eccellente voce di basso, entrò nel Conservatorio Napoli, e nel 1785 esordì su le scene del teatro comunale di Aquila (Abruzzi), donde fu immediatemente chiamato su quelle del Pallacorda e del Valle di Roma, che lo proclamarono artista di prim' ordine.

Cantò poi nei più importanti teatri d' Italia e dell' estero: a Firenze, a Bologna, a Siena, a Venezia, a Vienna, a Praga, a Lipsia, a Genova ecc. Morì in Fabriano (Ancona), ucciso dai Francesi, durante l'insurrezione avvenuta nello Stato Pontificio sui primi del secolo XIX.

[Ignoto ai biogr.]

**Angelini-Rota**, Gianfrancesco, celebre cantante, basso, nacque a Visso (Macerata) il 25 dicembre 1830, e vive tuttora vegeto e robusto.

I genitori lo volevano avvocato, e, fattogli ottenere il grado di baccelliere in diritto, nel novembre 1848, lo mandarono a Camerino, perchè s' iscrivesse alla facoltà di giurisprudenza in quella città. Se non che, l' anno appresso, per i noti avvenimenti politici, l' università di Camerino, al pari di tutte le altre dello Stato Pontificio, fu chiusa. Allora l' Angelini si determinò di trar partito dalla bella e potente voce che sapeva di possedere.

Fioriva in quel tempo in Macerata la scuola di Domenico Concordia, uno dei più insigni maestri di canto delle Marche, dal cui insegnamento uscì una pleiade di artisti, ultimi rappresentanti del bel canto italiano, che ora accenna purtroppo a scomparire dalle nostre scene.

Attratto dalla fama del Concordia, anche l' Angelini, dopo aver prese alcune lezioni a Camerino dal m° Ripini, corse a mettersi sotto la direzione dell' abilissimo maestro di canto; il quale, dopo sette mesi, lo fece esordire, la primavera del 1851, nella *Vestale* del Mercadante. Mentre proseguiva a prender lezioni di canto, per acquistar pratica della scena e per guadagnarsi nome, accettava modeste scritture a Terni (carnev. 1852), a Livorno, a Pisa (carnev. 1853); passava quindi in teatri di maggiore importanza, come quelli di Firenze (primav. 1853), di Bologna (autunno id.) di Torino (carn. 54), di Genova (primav. id.), e di Roma (carn. 55), e finalmente, chiamato al teatro di Porta Carinzia in Vienna,

nella primavera del 1855, riceveva il battesimo della celebrità. Il grande pianista Sigismondo Thalberg, come l' ebbe udito nel *Mosè*, gli rivolse queste parole:

«Morto Ambrogi ed invecchiato Lablache, nessuno dei bassi viventi può contendervi il primato».

Nella capitale austriaca l' Angelini ritornò quattro volte sino al 1859, e due altre nel 1864 e nel 1865, trovandovi costantemente la medesima entusiastica accoglienza, specie nel *Mosè* e nelle *Nozze di Figaro*. Da Vienna fu chiamato, nell' autunno del' 55, a Parigi, dove si presentò per la prima volta parimente nel *Mosè*, ma con esito meno felice. Il primo anno che passò nella capitale della Francia fu per lui un tirocinio gravoso: prese parte in ben dodici opere, alcune delle quali gli erano sconosciute; e nondimeno in tutte si trasse più o meno bene d' impaccio. In alcune anzi ebbe esito di grande fortuna; cosicchè, alla fine di quella prima stagione, ottenne onorevole riconferma, che si ripetè fino a restarvi sei anni di seguito. Accettò poi la scrittura per il Teatro Imperiale di Pietroburgo. Vi giunse nel settembre del 1861 malato, e, non ancora rimesso in salute, dovette andare in scena coll' *Ernani*, opera che non era fra le sue predilette. Ma pochi giorni dopo, per sua fortuna, furono preparati i *Puritani*; ed in questa seconda comparsa non potè desiderare esito più felice. Così fu assicurata la sua permanenza in Russia. Vi rimase fino al 1869 per otto stagioni, nelle quali prese parte alla rappresentazione di moltissime opere del genere più disparato, eseguendo musica del Rossini, del Donizetti, del Bellini, del Verdi, del Mozart, del Weber e del Meyerbeer. Fu il primo interprete della parte di Fra Melitone nella *Forza del Destino*, eseguita per la prima volta il 10 novembre su le scene del Teatro Imperiale sotto la direzione dell' autore.

Ritornato in Italia, cantò al S. Carlo di Napoli (carnev. 1869-70) alla Fenice di Venezia (carnev. 1870-71) e novamente al S. Carlo; poi deliberò di abbandonare le scene.

Quando si ritrasse a Spoleto, ove tuttora vive del frutto dei suoi lauti guadagni, egli non aveva che quarantun anno, e trovavasi ancora in possesso quasi completo delle sue doti vocali.

Ha pubblicato le sue memorie, dalle quali è stata tratta la maggior parte delle presenti notizie (*Ricordi di un artista*. — Città di Castello, Lapi, 1892. Ne uscì una seconda edizione in Spoleto; tipogr. Bossi, 1904). — [Ignoto ai biogr.]

**Annibali**, Domenico[1]) contraltista, che il suo contemporaneo Giambattista Mancini (cantante e teorico celebratissimo) pose nel numero dei «musici di primo rango e di merito superiore»[2]), nacque in Macerata sul

---

1) E non Francesco, come scrive l' Eitner (I, 162).

2) G. Mancini, *Riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. 3a ediz., Milano, 1777 (pag. 10).

principio del secolo XVIII. Cantante dalla voce estesissima e dal vivo colorito, si acquistò gran nome in età ancor tenera.

Nel 1725 lo trovo in Roma ad eseguirvi *Germanico* del Porpora e, due anni appresso, a Venezia che gli diede il battesimo della celebrità. Nel 1729 era già tra i cantori della corte sassone, come rilevo dal libretto dell' *Adelaide*, opera del maestro Orlandi, da lui cantata in quell'anno al S. Cassiano di Venezia. Il grande Hasse, che trovavasi allora alla direzione di quella cappella, ne apprezzò subito le rare doti, e ne trasse profitto per la esecuzione delle sue nuove composizioni.

Molte opere egli scrisse espressamente per la voce e le attitudini di questo cantante, e, quando nell' autunno del 1736, fu chiamato a Londra a dirigere una grande stagione teatrale, volle condurlo seco. L'Annibali vi trovò entusiastica accoglienza e ricevette sì vantaggiose proposte di scrittura, che occorse l' intervento dell' ambasciatore di Sassonia in Inghilterra, Giovanni Adolfo von Loss e del ministro inglese Harrigton, per indurlo a ritornare a Dresda con un aumento considerevole di stipendio [1]).

Qui, per la bontà dell' animo e la gentilezza del tratto, oltre all'ammirazione, seppe attirarsi la generale simpatia. Contrasse intima amicizia col Raffaello della Germania, *Anton Raffaele Mengs*, che gli serbò perenne gratitudine d' aver fatto rilevare per primo all' Elettore di Sassonia il precoce suo genio. Il contemporaneo Bianconi, nel suo «Elogio storico» del grande pittore, riferisce in qual modo il valoroso cantante riuscì a scoprire nel sedicenne giovinetto l' abilità d' un già provetto artista [2]).

Due volte il Mengs ritrasse su la tela le sembianze dell' Annibali. I due bellissimi ritratti si conservano ancora nella reale galleria di Dresda; un d' essi, eseguito poco prima che l' insigne pittore partisse per Roma, porta scritto in un angolo:

«*Ant. Raf. Mengs dipinse l' amico Domenico Annibali l' anno 1752*».

Narrasi che l' Elettore, al vederlo, osservasse: «Raffaele mio, com' è che in questo tuo quadro io trovo un non so che di più fino che manca negli altri da te eseguiti per me?»

«Sire — rispose il Mengs — avete ragione; in questo c' è *l' amico*, genere di persone che i principi non conoscono» [3]).

L' Annibali ottenne più volte dalla corte sassone licenza di recarsi a cantare in teatri italiani. Così, nel 1729, lo trovo al S. Cassiano di Venezia ad eseguirvi le nuove opere, *Adelaide* dell' Orlandini e *Gianguir*

---

1) Fürstenau, op. cit.

2) *Elogio stor. del Cav. Ant. Raf. Mengs, scritto dal Consiglier Bianconi bolognese.* Seconda ediz. romana 1797, dalle stampe del Zempel (Pagg. 5—10).

3) *Elogio storico*, ecc. pag. 29.

del Giacomelli; nel 1739 all' Alibert di Roma, dove contribuì grandemente al felice incontro dell' *Astarte* del Terradellas.

Su le scene del teatro di corte a Dresda si fece in particolar modo ammirare nelle opere seguenti:

1731, settembre: *Cleofide*; 1734, luglio: *Caio Fabricio*; 1738, maggio: *La Clemenza di Tito*; 1742, gennaio: *P. Lucio Papirio*; 1745, ottobre: *Arminio*; 1747, gennaio: *Semiramide*, tutte del maestro Hasse; 1748, luglio: *Filandro*, dramma comico pastorale del maestro Porpora; 1752, gennaio: *Adriano in Siria* del maestro Hasse.

Dopo trentacinque anni di servizio, l' Annibali, nel 1764, lasciò Dresda con 1200 talleri di pensione (circa 4000 franchi) ed un decreto che lo insigniva del titolo di «Cantante di camera di S. M. il Re di Polonia ed Elettor di Sassonia» [1]).

Da due sue lettere inedite, dirette ai fratelli Bianconi, bolognesi, vengo a sapere che nel 1776 egli trovavasi ancora nella nativa città, e che tre anni appresso si recò a Roma, dove assai probabilmente finì i suoi giorni.

[Ignoto ai biogr.]

**Anselmi**, Anselmo, compositore nacque ad Ostra (come Domenico Albrizi) verso il 1600. Nipote e scolaro di Vincenzo De Grandis seniore, a quindici anni componeva squisitamente, e a sedici veniva eletto maestro di cappella nel duomo di Palestrina (Roma); ma per breve tempo tenne quell' umile ufficio. La fama del suo valore non tardò a giungere nella capitale della cristianità, e, giovinetto ancora, lo vediamo dirigere la cappella della chiesa del Seminario Romano [2]). Peccato che un così eletto ingegno siasi spento a soli 23 anni! [3])

Si conservano di lui due Mottetti nella raccolta *Sacrae Cantiones . . . Liber Primus* del suo maestro e zio, Vincenzo De Grandis (Roma, 1621). I due Mottetti cominciano con le parole: *Diligam, Domine* (a 2 voci), e *Laudate nomen Domini* (a 3 voci).

**Antici**, Antonio, nacque di nobile famiglia in Recanati (prov. di Macerata) sui primi del sec. XVII. Profondo intenditore di musica, molto si segnalò nel suono del cembalo e nella costruzione di strumenti musicali. Nella sua casa si davano convegno i più reputati musicisti della città e dei dintorni; e in omaggio ai suoi meriti artistici, come alla cortese ospitalità della sua famiglia, un egregio compositore, Benedetto Pace, dedicò a lui un' interessante raccolta di *Mottetti d'autori eccellentissimi* (Loreto, 1646), che può dirsi un vero florilegio di musica marchigiana, con prevalenza della recanatese. Vi figurano, infatti, (in-

1) Fürstenau, op. cit., p. 166.
2) Così si rileva dalla dedicatoria delle *Sacrae Cantiones* qui citate.
3) V. Rossi, op. cit. p. 138.

sieme con Virgilio Mazzocchi, Francesco Foggia e Giacomo Carissimi) Carlo e Mattia Moretti, Cherubino Tomei, Nicola Gasparucci e Francesco Antici, tutti di Recanati; Benedetto Pace, Damasceno Aufreri e Galeazzo Sabatini di Pesaro; Giovanni Moresi e Scipione Lazzarini di Ancona; Nicola Cherubini di Osimo (Ancona).

Nella dedicatoria della raccolta Antonio Antici è chiamato «Prencipe dell' Armonia». Questo musicista godette la stima e l' amicizia del famoso letterato Cardinale Sforza Pallavicino, col quale ebbe lunga corrispondenza epistolare. Morì il 1° gennaio 1670[1]). [Ignoto ai biogr.]

**Antici**, D. Francesco, monaco Silvestrino, zio del precedente, si distinse nella composizione e nel suono di diversi istrumenti. L' Eitner cita alcuni suoi *Mottetti* in due raccolte del 1646 e del 1650. Fu anche predicatore e teologo di molto nome. Nella *Biblioteca Picena* (I, 167) trovasi l' elenco dei suoi scritti di oratoria sacra e di poesia italiana e latina[2]).

**Atanagi**, Monaldo, di Cagli (prov. di Pesaro-Urbino), pur nell' abbrutimento, a cui lo condannava il suo triste mestiere di buffone di corte, si distinse in qualità di cantore e «sonatore di *gravecimbolo*», com' egli stesso scrive in un suo curioso *diario*, che ci ha lasciato[3]). Dal quale si rileva ancora che, già nel 1539, egli aveva «passati molti anni a correre il mondo», servendo molti principi, Francesco I ed Enrico II di Francia; che possedeva una bellissima voce e che sapeva pur «cantare all' improviso». In Italia, si trovò ai servigi dei Gonzaga a Mantova, degli Estensi a Ferrara e di Guidubaldo II duca d' Urbino (1552—1564).

Della sua valentia nel canto fanno fede anche alcune parole dell'insigne poeta Girolamo Muzio in una sua lettera inserita in una raccolta di lettere pubblicate da Dionigi Atanagi, noto letterato del sec. XVI e fratello di Monaldo. [Ignoto ai biogr.]

**Balducci**, Giuseppe[4]), compositore, nacque in Jesi il 2 maggio 1796[5]) da agiata famiglia. Provvisto di una bella voce di tenore, apprese per

---

1) Calcagni. — *Memorie istor. d. città di Recanati.* — Messina, 1711; p. 247. Santini. — *Picenorum Mathematicorum Elogia.* — Maceratae, 1779; p. 30.

2) Calcagni e Santini, op. cit.

3) I quadernetti autografi, di cui si compone questo *diario*, si conservano, parte nella Bibliot. Vaticana e parte nella Comunale di Urbania.

4) Ho tratto gran parte di queste notizie da un manoscritto che si conserva nella Bibl. dell' Accad. Filarm. di Bologna. Il fascicolo non reca il nome dell'autore, ma dal contesto si comprende che fu scritto da persona che ebbe grande intimità col Balducci stesso.

5) Così dall' atto di nascita.

diletto il canto dall' esimio sopranista iesino Giovanni Ripa, l' arte di declamare e di porgere dal famoso attore Blanes, e più tardi anche armonia e contrappunto da Giovanni Morandi in Sinigaglia. A 17 anni fondò nella nativa città una filarmonica coll' intento di far conoscere ai suoi concittadini le migliori opere teatrali del tempo. Di questa società, durata qualche anno, egli fu insieme direttore ed esecutore nelle parti del primo tenore. Nel 1817 dissesti di famiglia lo costrinsero ad esercitare per professione l' arte che fino allora aveva coltivato per diletto. Recatosi a Napoli a perfezionarsi nella composizione sotto la scuola del Tritto e dello Zingarelli, e guadagnatosi ben presto riputazione di abilissimo insegnante e di elegante compositore, vi prese stabile dimora. Istituì anche in questa città una filarmonica, che dotò di un ricco archivio di musica classica italiana e straniera. Scrisse per le sue scolare della nobiltà napoletana, tre le quali primeggiavano la propria protettrice, la marchesa Capece-Minutolo e le figlie di lei, cinque opere a sole voci femminili, con accompagnamento di pianoforte, che furono giudicate eccellenti nel loro genere [1]). Altre sei opere fece rappresentare in pubblici teatri, le quali però non ottennero un gran successo.

Il Balducci è anche autore di parecchie composizioni di musica sacra e da camera, e lasciò, morendo, alcuni lavori incompiuti, quali l'*Adamo*, oratorio, scritto appositamente per lui dal marchese Tommaso Gargallo, il celebrato traduttore d' Orazio e Giovenale, una copiosa raccolta di *solfeggi* da lui composti per i suoi scolari, uno scritto intorno all' arte del canto e una *Storia ragionata della musica.*

Fu uomo oltre modo modesto (qualità comune alla maggior parte dei Marchigiani), e per questo forse non riuscì ad acquistarsi fama adeguata al suo merito. Per amor della quiete, de' suoi studi e de' suoi amici rifiutò onorifici incarichi, che lo avrebbero costretto ad allontanarsi da Napoli [2]).

«La sua carità» — scrive l' anonimo autore dei citati cenni — «giunse a segno da obliare le ingiurie ricevute per dar pane e sussistenza a chi gli aveva procacciato danno. Amico appassionato, dimenticò sempre se medesimo per recar sollievo e consolazione a' suoi cari».

Ebbe valenti discepoli, tra i quali merita special menzione Filippo Troisi, fin dal 1864 direttore della musica della casa reale d' Italia e maestro a Margherita di Savoia.

---

1) I cenni mss. riferiscono i titoli di due sole: la prima, *Boabdil*, il cui felicissimo incontro incoraggiò l' autore a scriver le altre, e l' ultima, *Il conte di Marsico*, che fu data alle stampe.

2) So, per es., che, per quanto gli fossero state proposte vantaggiose condizioni dalla corte di Russia, egli ricusò di recarsi a Pietroburgo per dirigervi uno degli istituti imperiali di musica.

Opere di Gius. Balducci rappresentate in pubblici teatri.

| | Titolo | Teatro | Dato | Esecutori |
|---|---|---|---|---|
| 1. | *Il sospetto funesto* Poesia d' ignoto | Napoli. T. del Fondo | Quares. 1820 | la Chabran, il Rubini, il Casaccia |
| 2. | *L' amante virtuoso* Poesia di Giov. Schmidt | Id. | Primav. 1823 | il Rubini, il Botticelli, il Bassi |
| 3. | *Le nozze di Don Desiderio* Poesia d' ignoto | Napoli. T. Nuovo | Aut. 1823 | |
| 4. | *Riccardo l' Intrepido* Poesia di Jacopo Ferretti | Roma. T. Valle | Aut. 1824 | la Pastori, il Tacci, il Tamburini |
| 5. | *Tazia* Poesia di Luigi Riccati | Napoli. S. Carlo | Inv. 1826 | la Ungher, il David, il Lablache |
| 6. | *Bianca Turenga* Poesia di Em. Bidera | Napoli S. Carlo | Est. 1838 | la Palazzesi, il Basadonna, il Barroilhet |

Le partiture mss. del *Sospetto funesto*, dell' *Amante virtuoso* e di *Tazia* erano nel 1886 posseduti dall' editore Giuseppe Fabbricatore di Napoli; quella di *Bianca* è di proprietà della ditta Ricordi di Milano.

**Balsamino, P. Simone**, cantore e compositore, nacque in Urbino verso la metà del secolo XVI. Dopo essere stato al servizio del duca Francesco Maria II della Rovere, fu eletto (circa il 1594) maestro di cappella del duomo di Venezia[1]).

Pubblicò musica da camera ed inventò un nuovo istrumento portatile, cui pose nome *Cetarissima*, «composto di sette ordini», com' egli stesso ci fa sapere, «sonato con il Police et con la Penna, tenendola sopra l' unghia de l' Indice, et stringendola con la punta del dito di mezzo, battendo con il Police un cordone o doi, il restante con la Penna, tutti doi in giù. L' accordatura A re. D. G. C. E. G. C. è più commoda di quella del Liuto ... Li canti sono di acciaro, le sottane di ottone, il resto cordoni secondo l' ordine ... Instrumento dolcissimo ..., variabile per potersi fare ogni sorte di Madrigale ordinario l' ottava sopra e poi la quarta sopra dell' ottava. Perfetto per potersi fare ogni sorta di consonantia a due et a cinque: di qualità tale che merita esser chiamato *corona de li Instrumenti portatili*».

Ho tratte queste notizie dal frontespizio e dalla dedicatoria delle *Novellette a sei voci*, da lui pubblicate nel 1594 in Venezia pei tipi di Ricciardo Amadino[2]).

Il frontespizio, un curioso miscuglio di dedica e di titolo, merita, anche per la sua originalità, di esser interamente riferito:

1) Questro maestro è ignoto anche al Caffi, autore della *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia*. Ven. 1854.
2) L' opera è posseduta dalla civica biblioteca di Cassel e dalla ducale di Wolfenbüttel.

*Simone Balsamino / mastro di Capella nel Duomo di Venetia / Al Ser.mo Francesco Maria Duca / d' Urbino. / Tengo per certo Sereniss. Signore, che queste mie prime Novellette, per haver / impresso nella fronte il nome di V. A. Sereniss. Lume maggior del secol d' hog- / gi: nel quale fanno meravigliosa armonia tutte le Virtù; governate da una vera / Santità di Vita, habbiano come la Luna dal Sole à ricevere Serena luce. Per questo / adunque, et ancho perchè sono come frutto novello della sua vigna riverentemente / baciandole non ad altro le presento e dedico. Di Venetia il dì 13 di Agosto 1594 / Fidelissimo suddito, 'P. Simon Balsamino / A SEI VOCI. / In Venetia appresso Ricciardo Amadino, 1594.*

Dalla lunga e verbosa lettera dedicatoria agli Urbinati, suoi «Signori e Patriotti», rilevo ancora: che queste *Novellette* (20 pezzi di musica) sono il primo lavoro del Balsamino; che furono composte, mentr' egli era al servigio del duca d' Urbino; che, prima d' esser date alle stampe, erano state con molto plauso eseguite dai «Magnifici Virtuosi» di quella corte; e, in fine, che presto dovevan esser seguite da un' altra opera, in cui l' autore si proponeva di trattar più largamente della voce e della *Cetarissima*, il nuovo istrumento da lui inventato.

**Barbarino**, Bartolomeo, detto il Pesarino, cantore, maestro di canto e compositore dei più reputati al suo tempo, nacque in Fabriano. Dopo essere stato contralto della Santa Casa di Loreto (1593—94), fu per molti anni «musico» al servizio di Monsignor Giuliano della Rovere (1594—1602), poi passò a dirigere la cappella del duomo di Pesaro (donde gli venne il soprannome di *Pesarino*), e, dal 1605, quella della cattedrale di Padova.

Compositore fecondo di musica sacra e da camera, si dilettò anche a scriver poesie madrigalesche, ch' egli stesso ed altri rivestirono di note[1]).

Di lui conosco le seguenti opere:

Opere complete.

**1605.** In quest' anno fu dato alle stampe il suo *Primo Libro* dei *Madrigali*, come si rileva dall' «Avvertenza ai Signori Lettori» premessa al *Secondo Libro* (Vedi 1607). Però questo volume non è stato ancora ritrovato.

**1606.** *Madrigali di diuersi Autori posti in musica da Bartolomeo Barbarino da Fabriano, Musico di Mons. Ill.mo Vescouo di Padoua; per cantar sopra il Chitarone, Clauicimbalo, ò altri stromenti da una voce sola, con un' Aria da cantarsi da due Tenori. Nouamente con diligentia ristampati. In Venetia, appr. Ricciardo Amadino.*

Senza dedica. — Le poesie sono del Rinuccini, di Cesare Rinaldi, di G. B. Marini, del Cav. Guarini, di Gio. Battista Fatio, di Gio. Battista Leoni, dell' Eugeni, del Sannazaro e dell' *autore* stesso della musica.

Trovasi nella biblioteca universitaria di Genova.

---

1) Per es., nel *Libro secondo di Canzoni à tre voci* di Nocolò Legnaine (Venezia, presso Aless. Kaverii, 1608) trovo a pag. 5 una *canzonetta* su poesia del nostro Barbarino. Del resto, anche altri musicisti marchigiani della prima metà del secolo XVII, come il Bartolini, il Milanuzi, ecc., diedero saggi di poesia lirica.

Di questo libro il medesimo editore fece nel 1609 una ristampa, di cui si conserva una copia nella Christ Church di Oxford.

**1607.** *Il Secondo Libro de Madrigali de diuersi Auttori posti in musica da* Bart. Barb. *da Fabriano, detto il Pesarino, per cantare sopra sopra il Chitarone ò Tiorba, Clauicimbalo,* ò altri *Stromenti da una voce sola, con un Dialogo di Anima e Caronte. Nouamente posti in luce. In Venetia. Appr. Ricc. Amadino.*

Dedicatoria (Venezia, 21 luglio 1607) a Pio Obici, il quale allora trovavasi «in tenera età», e prendeva lezioni di canto dal Barbarino. Anche questo volume contiene alcune poesie dello stesso compositore. Trovasi nella biblioteca del liceo musicale bolognese ed in quella universitaria di Genova.

Ebbe dal medesimo editore nel 1611 una ristampa, di cui si conserva una copia nella Christ Church di Oxford.

**1609.** *Madrigali a 5 voci. Venetia (Citati dal Fétis).*

**1610.** *Il Terzo Libro de Madrigali de diuersi Autori posti in musica da* Bart. Barb. *da Fabriano, detto il Pesarino per cantar* ecc., *con alcune Canzonette nel fine, dedicati all' Altezza Sereniss. di Parma e Piacenza . . . nouamente posto in luce. In Venetia, appr. Ricc. Amadino.*

Dedicatoria (Ven., 10 apr. 1610) Ranuccio Farnese, duca di Parma.

Se ne trova una copia nella bibl. univers. di Genova e nel British Museum di Condra.

**1610.** *Il Primo Libro de Mottetti di* Bart. Barb. *da Fabriano, detto il Pes., da cantarsi da una voce sola, ò in Soprano ò in Tenore come più il cantante si compiacerà, dedicato all' Ill.$^{mo}$ e Reu.$^{mo}$ Mons. Giuliano della Rouere. Nuouamente posto in Luce. — In Venetia, appr. Ricc. Amadino.*

Dalla dedicatoria (Ven., 30 sett. 1610) si sa che la maggior parte di questi mottetti furono composti nel tempo in cui l' autore trovavasi al servizio del cardinal della Rovere, e che da questo erano stati grandemente «aggraditi, quando taluolta glie li rappresentauo nel Chitarrone con questa mia rauca e debil voce, celebrando Ella la Santa Messa».

Trovasene una copia nella bibl. del liceo music. di Bologna e nella civica di Cassel.

**1614.** *Il Secondo Libro delli Motetti di* Bartholomeo Barb. ecc., *dedicati all' Ill.$^{mo}$ e Reu.$^{mo}$ Monsignor il Sig.$^{r}$ Alessandro Strozzi, Arcivescouo di Fermo.* — Stampa *del Gardano. In Venetia.* (Ne possiede una copia la bib. del liceo bol.)

Alla dedicatoria segue una dichiarazione dell' autore, il quale, avendo inteso da molti che nel *primo libro* dei mottetti ve n' erano alcuni che riuscivano difficili a potersi cantare da quelli che non avevano disposizione a «passaggiare», avverte che in questo *secondo* ha voluto far la parte che canta in due modi, «*semplice* e *passaggiata*:

> *la semplice* per quelli che non hanno dispositione, et per quelli che non hanno contrapunto e dispositione che da loro medesimi potranno formare i *passaggi* e l' altre circostantie che si richiedono per la buona maniera di cantare; la *passaggiata* poi per quelli che, hauendo dispositione, non hanno contrapunto da poter formare la diminutione come regolatamente si deue».

Difatti tutti i mottetti sono stampati in doppio esemplare, l' uno di fronte all' altro, il primo semplice, il secondo abbellito con diminuzioni

e *passaggi*. Quest' opera dimostra quanto, fin da quel tempo, la musica sacra si fosse già allontanata dall' aurea semplicità e severità d' una volta per adornarsi dei fronzoli del genere profano. Se nè trova una copia nella bibl. del liceo mus. di Bologna.

**1614.** *Il Quarto Libro de Madrigali de diuersi Auttori posti in mus.* ecc. *con un Dialogo fra Tirsi et Aminta. Nuouamente composto et dato in luce. Dedicati al Seren.mo Federigo Vbaldo Prencipe di Vrbino. — In Ven. App. Ricc. Amadino.*

Nella dedicatoria (Ven., 15 apr. 1614) l' autore ci fa sapere che «per tanti anni si essercitò in seruitio della Serenissima Casa». La poesia del Dialogo è dell' urbinate Leoni, notissimo a' suoi tempi.

Se ne conserva una copia nella Christ Church di Oxford.

**1616.** *Canzonette à una e due voci con alcuni Sonetti da cantarsi da una voce sola nel Chitarone ò altre Instromento, in Soprano, ouero in Tenore, come più il Cantante si compiacerà. Poste in musica da Bart.* ecc. *Dedicate all' Illmo Sigr Vincentio Grimani. In Ven. Appr. Ricc. Amadino.*

Alcune poesie sono del Rinuccini, una del Chiabrera («Se bel rio, se bell' auretta»), una di Torquato Tasso («Vuol ch' io l' ami») e molte del Barbarino stesso.

Trovasi nella Christ Church di Oxford.

**1617.** *Madrigali à tre voci da cantarsi nel Chitarone, ò Clauicembalo con il Basso Continuo à Ciascuna parte per poter sonare uolendosi più di un Chitarone, et con alcuni Madrigali da cantar solo. Posti in musica* ecc. *Dedicati alli Molto Illustri Sigri Giouan Maria et Tomaso Gionti . . . In Venetia. Appr. Ricc. Amadino.*

Trovasi nella Chr. Ch. di Oxford.

Altri lavori staccati del Barbarino sono da vedere nelle seguenti raccolte:

**1613.** *Canoro pianto di Maria Vergine sopra la faccia di Christo estinto. Poesia del Reverm° P. Abbate Grillo. Raccolta per D. Angelico Patto . . . et poste in mus. da diuersi Auttori . . . a una voce da cantar nel Chitarone ò altri Instromenti simili . . . In Ven. Aere Barthol. Magni.*

Contiene 6 composizioni sue.

**1615.** *Parnassus musicus Ferdinandaeus, in quo Musici nobilissimi, qua suavitate, qua arte prorsus admirabili et divina, ludunt, 1. 2. 3. 4. 5. vocum* etc. *In Ven.* (Editore fu il Bonometti, musicista al servizio del duca Ferdinando d' Austria).

Contiene un suo mottetto ad una voce.

**1618.** *Pungenti Dardi spirituali à una voce sola, Canto ò Tenore, con il Basso sotto da sonare in qual si voglia strumento Chorista, di F.* Gabriello Puliti . . . *Organista della Cattedrale della Molto Illustre Città di Capo d' Istria . . . — In Ven.*

Contiene un suo mottetto, l' ultimo della raccolta.

**1624.** *Madrigali del Signor Caualiero Anselmi Nobile di Treuiso posti in musica da diuersi Eccellentissimi Spiriti, à 2. 3. 4. 5 Voci con il Basso Continuo . . . In Ven.*

Contiene un suo madrigale: Io credo ch' il bel volto».

**1624.** *Seconda Raccolta de Sacri Canti à una, due, tre et quattro voci de*

*diuersi* *Eccellentissimi Autori, fatta da* D. Lorenzo Calui, *Musico della Cattedrale di Pavia. — In Ven. Appr. Aless. Vincenti.*

Contiene un suo mottetto, il n. 34 della raccolta.

**1624.** *Il Primo Libro de Mottetti à una, due, tre et quattro voci de diuersi Eccellentiss. Autori, raccolti dal Molto R. Padre* D. Stefano Corradini . . . *In Ven. Appr. Al. Vincenti.*

Contiene due Mottetti del Barbarino; «Percussit Saul mille» e «Veni, Domine», ambedue a tre voci.

**1625.** *Ghirlanda Sacra, Scielta da diuersi Eccellentissimi Compositori de varij Motetti a uoce sola. Libro Primo. Per Leonardo Simonetti . . . In Ven. Gardano.*

Contiene due suoi mott.: «Venite ad me omnes» e «Audi, dulcissima amica».

**1636.** *Ghirlanda Sacra* ecc., come sopra. Seconda edizione. Venezia, presso il Magni.

Nella biblioteca ducale di Wolfenbuttel si conserva un manoscritto del XVII secolo, contente parecchie canzonette, arie ad una voce, madrigali e duetti, in tutto cinquantadue composizioni, del Barbarino [1]).

**Balloni**, D. Giovanni Battista, valente compositore nel genere gregoriano e cantore di musica sacra assai reputato, nacque in Macerata il 24 giugno del 1812. Studiò prima nel seminario della città natale, poi in Roma, dalla cui accademia di S. Cecilia ricevette il diploma di maestro e cantore nel 1840. Dopo essere stato baritono delle cattedrali di Anagni e Macerata, fu chiamato, nel 1843, a dirigere la cappella del duomo di Recanati, ufficio che tenne sino alla morte, avvenuta il 15 gennaio del 1879. L' editore Venturini di Firenze pubblicò di lui un «*Christus et Miserere in canto fermo armonizzato a tre parti con trasporto in musica figurata.* — 1875». Da un avviso al lettore, che trovasi nella copertina di questo lavoro, sappiamo che il Balloni aveva allora pronte per la stampa le seguenti opere:

«1. *Funzioni della settimana santa* in canto fermo armonizzato a tre parti, con trasporto in musica figurata.

2. *Funzioni della settimana santa* in canto fermo melodico, rigorosamente condotto secondo la proprietà ed i caratteri dei modi corali e senza ripetizione di parole.

3. Serie di *Messe*: alcune all' unisono, altre a due, altre armonizzate a tre parti, ed una *Messa di Requiem.*

4. *Salmi del Vespero* in canto fermo armonizo, a tre parti, da eseguirsi interpolatamente col Coro.

5. *Metodo per la scuola di canto fermo*, diviso in tre volumi.

6. *Teorie* di canto fermo. — Sono precedute da un *Discorso sulla necessità di riordinare la cantilene dei libri corali*, letto in Roma l' anno 1864 in un' adunanza dell' Accademia dei Quiriti, ed elogiato dai periodici musicali l' *Eptacordo* di Roma e il *Boccherini* di Firenze.

1) Vogel. *Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der herzoglich. Bibl. zu Wolfenbüttel.* — Wolf. 1890, pag. 5.

7. *Solfeggi* di canto fermo. — Sono preceduti da un buon numero di esercizi e composti con regolare movimento ed ordine progressivo, venendo a lungo trattato ciascuno intervallo, incominciando dalle *seconde*, e ciascun intervallo sviluppato in tutti i diversi Modi.

8. *Direttorio del Coro.* — Ha principio col riepilogo di tutti i precetti nel canto di una *Salve Regina*, a scorta principalmente dei direttori del coro ed organisti. Questo canto, circolando per tutti i Modi, serve di guida per le intonazioni dei Salmi o per conoscere praticamente la giusta elevazione delle varie composizioni corali. Questo volume contiene anche le varie intonazioni pel canto del santo Sacrificio della Messa e dell' ufficio divino».

**Baroni-Giamaglia** don Antonio Giuseppe[1]) nacque verso la metà del secolo XVII in Ancona, e fu tra i migliori discepoli dell' insigne suo concittadino Padre Scipione Lazzarini, il quale pubblicò una composizione di lui in una raccolta di propri mottetti. Rivestì di note una *Cantio musicalis duarum vocum*, scritta ad istanza del recanatese Tommaso Condulmari, ed eseguita in occasione della festa della Madonna del Carmine nella chiesa dei monaci silvestrini di Recanati il 22 luglio del 1691.

Di lui non so altro fuor che diresse le cappelle delle cattedrali di Osimo e S. Angelo in Vado.

**Baroni-Giamaglia,** Filippo[2]), fratello del precedente, uscì del pari dalla scuola del Lazzarini, cui superò in valore e dottrina. Fu dal settembre del 1679 al maggio del 1683 maestro della cattedrale di Osimo, e quindi, per molti anni, di quella d' Ancona. Conosco di lui due sole opere date alle stampe, ma tali da meritar la lode del più famoso contrappuntista italiano del secolo XVIII, il P. Giambattista Martini di Bologna:

**1704.** *Canoni a due voci, parte all' unisono chiusi, et altri risoluti, et alcuni alla dritta e alla riuersa, et in diuerse forme.* — *Opera prima, dedicata all' Ill$^{mo}$ Sig$^{r}$ Conte Ottauio Ferretti, Nobile Anconetano da Filippo Baroni.* — *In Bologna, nella Stamperia delli Peri.*

Se ne conserva una copia nella Bibl. del Liceo mus. di Bologna e nella R. Bibl. di Berlino.

**1710.** *Psalmodia Vespertina totius anni, duplici Choro perbreuiter concinenda, Illustrissimo ac Reuerendissimo D. D. Joanni Baptistae Bussio, Archiepiscopo Tarsensi, Episcopo Anconitano . . . dicata a Philippo Barono Anconetano.* — *Opus secundum.* — *Bononiae.* — *Typis Marini Syluani*, 1710.

---

1) «Giamaglia, Antonio Giuseppe e Filippo» leggo nella raccolta di *Mottetti* del Lazzarini; «Baroni, Filippo» nella *Psalmodia vespertina*, e finalmente «Baroni-Giamaglia, Filippo e Giuseppe, figli di Laura Janni» in un mandato di pagamento e in un contratto col capitolo della cattedrale di Ancona (Archivio Com. di Ancona; fasc. 2297. Opera di S. Ciriaco; anno 1712).

2) Erroneamente l' Eitner fa di Filippo Baroni e Filippo Giamaglia due distinte persone.

Se ne conserva una copia nella Bibl. del Liceo di Bologna, nell' archivio music. della cattedrale di Pesaro e nella R[a] Bibl. di Berlino.

Nella dedicatoria l' autore annunziava che questo lavoro fu da lui appositamente composto per servizio del duomo di Ancona, di cui era maestro di cappella; e nell' avviso «Al Lettore Amatissimo» prometteva di stampare altri salmi, se questi avessero incontrato il pubblico favore.

Ecco ora il giudizio dato dal sommo contrappuntista bolognese intorno alle due citate opere del Baroni:

«Filippo Baroni, m° di cappella del Duomo di Ancona, sua patria, diede in luce nell' anno 1704 un' Opera, piccola di mole, ma grande di valore, che contiene una serie di *Canoni a 2 voci*, ove trovansi introdotti i più singolari artificj che siano stati praticati da' più eccellenti maestri di musica. Oltre di questa ne diede un' altra di egual pregio, nel 1710, dei *Salmi brevi a 8 voci piene*, dalla quale abbiamo estratto l' Esempio, che qui proponiamo da imitare ai Giovani Compositori»[1]).

L' esempio da lui riferito e minutamente esaminato è un *Amen*, fuga a 8 voci, appartenente al *Magnificat* contenuto nella citata *Psalmodia vespertina*. Il medesimo pezzo trovasi riportato anche dal P. Giuseppe Paolucci nella sua *Arte pratica di Contrappunto* (Venezia, 1772. Tomo III, p. 87) e dallo Choron nei *Principes de Composition des Ecoles d'Italie* (Paris, 1808. V 158).

---

# La Structure rythmique des Basses danses du mst. 9085 de la Bibliothèque royale de Bruxelles.

Par

**Ernest Closson.**

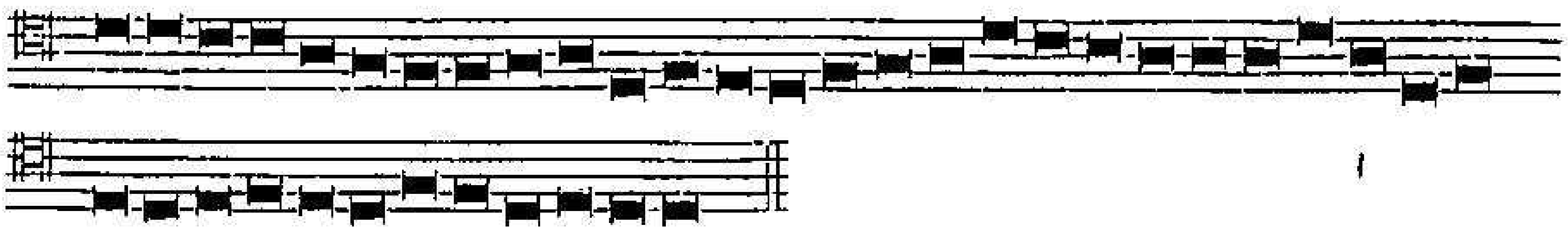
(Bruxelles.)

Sous ce titre, M. le D[r] H. Riemann a proposé, dans le dernier Recueil trimestriel de la S.I.M.[2]), une solution du problème de paléographie musicale qui m'avait précédemment occupé[3]). J'ai lu son travail avec le plus profond intérêt. Pas un travailleur sincère qui, ayant échoué dans un problème de ce genre, ne se réjouisse de voir un savant de l'autorité de M. Riemann s'y atteler à son tour et en apporter la clef. Aussi est-ce une déception pour moi de devoir avouer, tout en m'inclinant devant une semblable autorité et en admirant une fois de plus l'ingéniosité dont M. Riemann a déjà donné tant de preuves, qu'il ne m'a pas convaincu. Qu'on me permette d'entrer

1) P. Giambatt. Martini, *Esemplare o Saggio fondamentale pratico di Contrappunto fugato*. Parte II, Bologna, 1775, pag. 303.
2) Ci-dessus, p. 349.
3) *Le Manuscrit dit «des basses danses» de la Bibliothèque de Bourgogne*, publication de la Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique, 1912.

à ce sujet dans quelques développements. Le sujet en vaut la peine. Comme le dit M. Riemann, un recueil de plus de cinquante danses du XV[e] siècle, accompagnées de leur pas, présente le plus haut intérêt historique, à condition d'en connaître la structure rythmique. Mais les recherches de ce genre ont leur contre-partie négative, et c'est dans ce sens qu'il me faut faire la critique du système de M. Riemann.

Résumons d'abord les données du problème, lesquelles n'apparaissent pas très clairement dans le travail de M. Riemann. La presque totalité des danses du manuscrit en question sont notées en une série de brèves ⊟, interrompues parfois par une ligature de deux, trois, même quatre notes. *Aucune indication de mesure.* Chaque danse porte un titre et est accompagnée d'un compte de mesures et d'une tablature chorégraphique. Ci-dessous, à titre de spécimen, le n° 1 (cf. la transcription de M. Riemann):

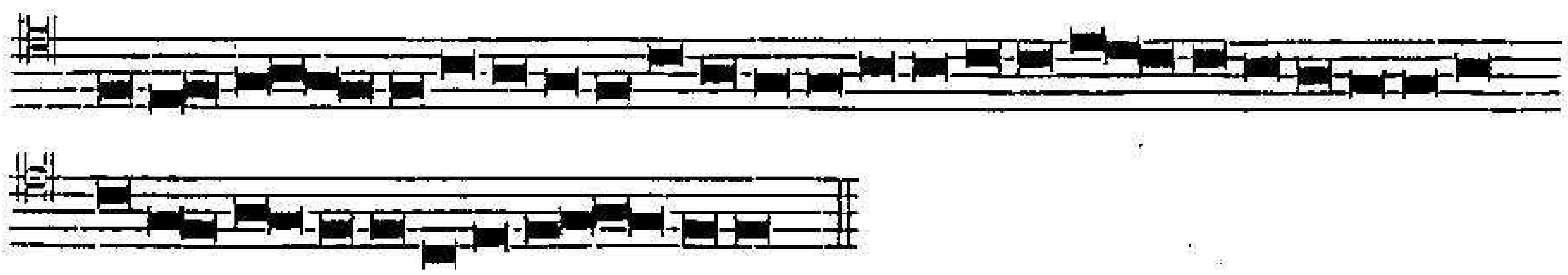


*Beaulte a XXXIX notes a IIII mesures comme il appert.*

Rbssdr[1])ssdddssrrrbssdrdrbssdrssdddssrrrbssdssrrrbc

La signification de ces lettres est la suivante: R = *révérence*; b = *branle* (balancement du corps porté alternativement sur les deux pieds); ss = deux *pas simples*; d = un pas double en avant (et non latéralement, comme dit M. Riemann; le manuscrit dit expressément: «Ce premier pas double se fait du piē senestre et faut . . . marchier trois pas *en avant* legierement»); r = *démarche*, pas en arrière (et non en avant, comme dit encore M. Riemann: «et s'appelle démarche, dit le texte, pour ce qu'on recule»)[2]).

Ci-dessous, comme deuxième exemple, le début d'une pièce avec brèves ligaturées (n° 10):



*Avignon a XLIIII notes a VI mesures toutes imparfaites.*

Rbssdddrrrbssdrdrbssdddrrrbssdrdrbssdddrrrbssdrdrbc

Un petit nombre de pièces sont rédigées en notation mensurale. Parmi ces dernières, celles qui terminent le cahier ont sans doute été ajoutées après

---

1) M. Riemann note, au lieu de *r*, la lettre *z*. Celle-ci figure en effet dans le mst. Mais le texte de l'Introduction, où le *r* est souvent figuré par *z*, montre que cette lettre doit être interprétée comme ci-dessus.

2) A la fin de chaque tablature figure le signe *C*, que j'avais interprété comme un c = *congé*, formalité finale de la danse. J'ai constaté depuis que ce signe, qui termine également certains alinéas de l'Introduction, est une simple ornementation calligraphique. Le fait est d'ailleurs sans importance au point de vue qui nous occupe; le *congé*, n'étant plus un pas, a été considéré en dehors des groupes chorégraphiques et de la mélodie.

coup. Mais c'est à tort que M. Riemann étend cette supposition aux autres, puisque les notes mensurales apparaissent déjà plus haut, au milieu même de la notation archaïque, et que même certaines pièces, telles que les nos 25, 55, 56—57, combinent les deux systèmes.

Les danses sont précédées d'instructions passablement obscures, peut-être interpolées et incomplètes, sur lesquelles j'aurai à revenir. Pour le moment, retenons-en ce principe fondamental que *tous les pas sont équivalents entre eux*: «Et si est savoir que deux pas simples, ung pas double, une desmarche et ung branle occupent autant de temps lung comme l'autre», — complété par cet autre, que chaque pas correspond à une seule note: «C'est adire que chacun deuls doibt occuper une note de basse danse entière, cesta savoir deux pas simples une note ung pas double une note une desmarche aussi une note et pareillement ung branle». Et le lecteur en sait déjà assez pour aboutir, comme moi, à cette conclusion inévitable: puisque à chaque note correspond un pas, et puisque ces pas sont équivalents entre eux, les notes également sont équivalentes entre elles et ont toutes la même durée. Et les ligatures? Celles-ci ne font que compliquer le problème. En effet, dans le compte des notes, les sons ligaturés *sont comptés comme autant de sons isolés*; il en est ainsi dans les nos 9, 10, 11, 16, 24, 31, 32, 34, 38, 39, 43, 44, 45, 46, 51, 52, 54; dans le no 23 seul, les ligatures sont comptées comme un seul signe, on ne voit pas pourquoi; partout la concordance des tablatures et des pas implique la dissociation des ligatures. Il suit donc que les sons ligaturés eux-mêmes n'échappent pas à l'équivalence des valeurs qui régit l'ensemble. Pourquoi dès lors des ligatures? Je n'en sais rien et M. Riemann n'en sait probablement rien non plus, car il ne tient aucun compte de cette anomalie et il admet logiquement, comme moi, la dissociation des ligatures, en attribuant à chacun de leurs éléments une valeur égale à celle des notes isolées.

Maintenant, je le demande: est-il possible de concevoir une mélodie quelconque entièrement composée de notes d'égale valeur (on a vu, d'après les titres, reproduits par M. Riemann, que beaucoup de pièces semblent tirer leur origine d'une chanson), un air de danse dont chaque pas ne correspondrait qu'à une seule note? «Impossible, dit M. Ecorcheville[1], de donner le nom de mélodie à cette kyrielle de brèves amorphes». N'oublions pas, surtout, que la basse danse était une danse *lente*: «Et se nomme basse danse pour ce que . . . on va en paix sans soy demener le plus gracieusement que on peult». Ce que nous savons des danses du temps confirme ce principe: ce sont mouvements lents, attitudes cérémonieuses, en harmonie avec les lourds costumes d'apparat de l'époque, les gentilshommes dansant avec l'épée au côté, les dames en jupes évasées, à traîne. Les prélats même prennent part à ces danses pleines d'ostentation qui n'ont point pour objet, comme les nôtres, le divertissement individuel, mais constituent à la fois un spectacle pour les assistants et une sorte de rite de cour, ornement obligé des grandes réunions princières. C'est ce caractère qui cause leur disparition devant les danses animées et rapides de la Renaissance, au grand regret du chanoine Jehan Tabourot (*alias* Thoinot Arbeau) qui, dans l'*Orchésographie*[2], exalte ces évolutions «pleines d'honneur et de modestie», dignes des «matrones

---

1) S.I.M., t. VIII, no 11, p. 46, compte-rendu bibliographique.
2) Langres, 1589.

sages et modestes». Rien ne montre mieux la lenteur de la basse danse que la disproportion entre l'importance de l'air et le petit nombre des pas, qui lui donne une physionomie toute spéciale. Tabourot explique en effet que dans la basse danse, chaque pas correspond à un groupe de *quatre mesures*, dit «quaternion». Il cite d'ailleurs un exemple, noté avec la tablature, qui répond exactement au modèle décrit cinquante ans auparavant par Arena[1]) sous le nom de basse danse «commune». Il s'agit donc d'un type classique. Je le résume ci-dessous:

Basse danse «Jouissance vous donnerai».




1) *Antonius de Arena . . . ad suos compagnones studiantes . . . bassas dansas et branlos practicantes, nouvellos quam plurimos mandat.* 1536.

variante de a)




= 16 mes.
Total . . . 80 mes.

Je passe sur le «retour» ou «moitié de basse danse», analogue à ce qui précède, et sur le «tourdion», figure complémentaire apportant une mélodie et des pas différents, et dont il n'est pas encore question dans notre manuscrit.

Le morceau que l'on vient de lire est hautement suggestif. Les mesures sont quatre fois plus nombreuses que les pas; pour un seul pas, il y a douze 𝅗𝅥, ou vingt-quatre 𝅘𝅥. Même en supposant une exécution extrêmement rapide, ce rapport implique l'extrême lenteur des figures chorégraphiques. Imagine-t-on nos danses, dans la transcription de M. Riemann (ou la mienne), avec une note par pas, exécutées dans une mouvement *correspondant*? On ne peut supposer qu'à l'époque où écrit Tabourot, la basse danse, «tombée en désuétude depuis quarante ou cinquante ans[1])», fût devenue bien différente de ce qu'elle était à l'époque de la confection de notre manuscrit; les pas et les lettres conventionnelles des tablatures sont demeurés à peu près les mêmes. Le manuscrit offre d'ailleurs à ce sujet un témoignage décisif. La première reprise du n° 59, écrit en notation mensurale, est accompagnée de sa tablature. Cette tablature comprend vingt-quatre pas, tandis que la phrase musicale se décompose nettement en six distinctions, chacune de quatre mesures (un quaternion), ce qui, avec la reprise, fait exactement deux pas par distinction. Le rapport sera donc, très approximativement, le suivant:

N° 59. *La franchoise nouvelle.*




1) Nous la trouvons encore dans le *Boexke van dansery* de Susato (Anvers, 1551); mais le *Premier livre de danseries* de Pierre Phalèse (Anvers, 1571) n'en contient plus une seule et *Le Gratie d'amore* de Negri (Milan, 1602) ne souffle plus mot de la basse danse.

2) Dans ce numéro, la démarche est indiquée non plus par *r*, mais par *dr*.

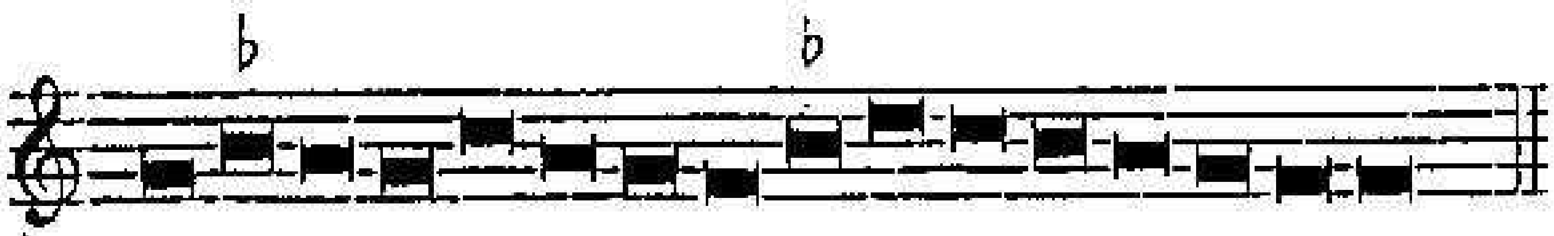



On ne saurait douter que les danses notées en brèves n'aient dû se rythmer d'une manière analogue. C'est ce que remarque fort bien M. Ecorcheville au sujet du n° 56, l'*Espérance de Bourbon*, en pas «de Brabant» (de gaillarde), auquel s'enchaîne, sous le même titre, la basse danse n° 57. Le premier est noté en valeurs mensurales,



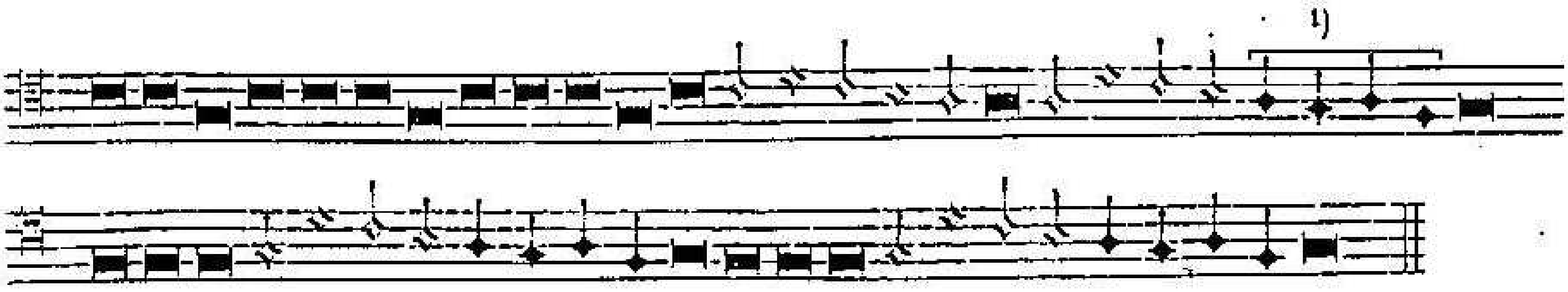
etc.

le second en brèves:



bssdddssrrrbssdssrrrbc

«Qui ne voit, dit M. Ecorcheville, que ce rythme suit tout naturellement celui du reste de la mélodie?» Il y a à cela un empêchement. La tablature de la basse danse concorde avec la mélodie, sauf une unité; il y a 17 pas pour 16 notes. Comment, dès lors, attribuer un pas à chacune de ces notes différemment rythmées? On pourrait, il est vrai, n'en attribuer qu'un ou deux à la phrase entière et supposer que la mélodie devait être répétée jusqu'à épuisement des pas; cette hypothese est autorisée par les descriptions de Tabourot, qui cite une danse «des bouffons» où le même motif était répété plus de quatre-vingt fois; — ce sont même ces reprises interminables qui donnèrent naissance aux «doubles» de Rameau, Couperin, J. S. Bach, etc. Mais que devient, dans tout ceci, le double principe de nos tablatures: 1° une note — un pas; 2° tous les pas et toutes les notes sont égaux entre eux? Ce principe s'impose à nous avec la rigueur d'un axiome, confirmé qu'il est par la concordance des nombres. Le n° 25 (*Beauté de Castille*), en notation mixte, va d'ailleurs nous permettre de le vérifier:




*Beaulte de Castille se danse a III psoñes en la maniere qui sensuit.*

ssdhonneur 2) dssdhonneurdssdhonneurdssdddrrrssdrrrssd

Si, nous inspirant des autres danses, nous attribuons un pas à chaque brève, il en reste juste un pour chaque groupe intermédiaire en notation mensurale, chacun de ces groupes n'ayant donc qu'une valeur égale à celle d'une seule brève (nous attribuons à la 𝅗𝅥 initiale de chaque groupe la signification d'un temps levé):




Le résultat est étrange; pourtant, la parfaite coïncidence de la tablature et de l'air garantit l'exactitude de l'adaptation et confirme le principe: une brève — un pas.

Ne pouvant donc, d'une part, échapper au principe susdit ni, de l'autre, admettre l'existence de mélodies en notes égales et d'une excessive lenteur, je me suis trouvé tout naturellement réduit à la conclusion que je reproduis ici:

«A notre avis, ces mélodies sont de deux sortes: seuls les airs, ou parties d'airs, notés en valeurs inégales représentent des mélodies authentiques; les autres seraient des schémas destinés à illustrer la théorie chorégraphique et qu'on peut se représenter comme une série de sons principaux, *privés de leurs mélismes et de leurs conduits intercalaires*».

M. le Dr Hugo Wolf émet un avis analogue lorsqu'il écrit[3]): «Il n'est

1) ♦ = «imperfection»?

2) Les Instructions ne nous disent malheureusement rien du pas *honneur*.

3) *Musik*, 1912, V, p. 296, compte-rendu bibliographique. Dans le même article, M. Wolf, qui eut naguère l'occasion de copier le fameux mst., signale certaines divergences entre le *fac-simile* publié par moi et le mst. lui-même: *fol.* 1, *verso*, ligne 3, il y a *teors* au lieu de *trois* et, ligne 8, *done* pour *une*. J'avoue que je n'avais pas cru devoir contrôler l'application d'un procédé purement mécanique de photogravure. Justement ému de cette remarque, j'ai procédé à une enquête d'où il résulte que, dans la reproduction, certaines parties du mst., effacées par le temps, avaient imparfaitement impressionné la plaque photographique, et que

pas impossible que ces schémas de mélodies aient été animés rythmiquement et mélodiquement au moyen de la diminution».

M. Riemann n'examine pas l'hypothèse que je viens de reproduire. La dilution de cette suite ininterrompue de brèves en valeurs moindres, par diminution ou autrement, ne lui paraît donc pas nécessaire. Dans mon édition du mst., je me suis contenté de transcrire les basses danses en clef moderne en plaçant au-dessus de chaque brève le pas correspondant: mais je spécifiais nettement, en formulant les doutes et les hypothèses que l'on vient de lire, que c'était faute de mieux. M. Riemann au contraire admet le principe de l'égalité des notes et de leur unité par rapport aux pas et se contente de la périodicité indiquée par les 𝄐, ainsi que des barres de mesure dont il jalonne la mélodie. Il reconnaît pourtant, d'une manière implicite, l'insuffisance rythmique d'une pareille lecture lorsqu'il recommande de ne pas exécuter les danses dans un mouvement par trop lent, sous peine de rendre leur structure méconnaissable: or, nous avons vu que les pas de la basse danse étaient *très lents.*

Les barres de mesure et les 𝄐 qu'il attribue aux branles représentent, dans la transcription de M. Riemann, deux principes, l'un métrique, l'autre rythmique, qu'il convient d'examiner isolément. A part ces deux points, sa transcription est rythmiquement identique à la mienne. Or, je crois pouvoir affirmer qu'en tous deux M. Riemann se trompe.

* * *

a) *Les barres de mesure.* J'avais moi-même indiqué que le mot «mesure» ne désigne pas encore ici, comme plus tard chez Arbeau, des divisions isochrones de l'air, mais bien des groupements de pas, groupements inégaux entre eux. J'ai cité en exemple le n° 51, en lui attribuant les mêmes groupements que M. Riemann, avec cette différence que je plaçais les branles au commencement des groupes et qu'il les met à la fin, — en quoi je m'empresse de reconnaître qu'il a raison. De même, lorsque les Instructions du manuscrit disent que les mesures imparfaites ont «pas simples devant les pas doubles *et non après* avec trois desmarches et ung branle», j'ai eu tort de comprendre par là que les démarches et le branle étaient absents de la combinaison. Par contre, M. Riemann simplifie par trop la théorie des mesures (groupes de pas). Il ne parle que de mesures *parfaites* et *imparfaites,* quand le chorégraphe établit, lui, quatre combinaisons différentes: *très parfaites, plus que parfaites, parfaites* et *imparfaites.* On ne nous dit pas ce qu'est la mesure parfaite; la combinaison *R b ss d ss rrr b,* que M. Riemann rapporte sous ce nom, est celle de la mesure «très parfaite»; la mesure «plus que parfaite» est analogue à la précédente, mais avec une *r* au lieu de trois; quant à la mesure imparfaite, elle est bien *R b ss d rrr b.* C'est en se basant sur ces groupements que M. Riemann répartit les danses en groupes de notes correspondant à des pas et se terminant sur des tenues d'importance variable:  ou  sur lesquels j'aurai à revenir.

l'opérateur avait cru devoir retoucher les passages correspondants. Outre les deux mots signalés par M. Wolf, il y a, *fol.* 4, *recto,* l. 3, *voix* au lieu de *pour* et, l. 7, *vreban* pour *breban.* C'est tout. J'ai insisté sur ces détails, qui me paraissent comporter leur moralité: c'est que, dans les publications paléographiques, il n'est pas bon de se fier entièrement au cliché et qu'il faut se défier du zèle maladroit d'un opérateur.

Mais où il m'est impossible de le suivre, c'est dans les subdivisions qu'il assigne à chacun de ces groupes. Pour lui, les groupes «parfaits» se répartissent en mesures de quatre temps, les groupes «imparfaits» en mesures de trois temps, avec un ou deux temps levés, déterminés par une construction rétrograde (en partant de la dernière note). Ce système aboutit, pour chaque danse, à un amalgame de mesures ternaires et quaternaires dont M. Riemann signale à bon droit la singularité; j'ajouterai qu'il me paraît peu compatible avec la carrure propre aux airs de danse.

Rien ne me paraît autoriser ces découpements de la mélodie en mesures isochrones, dont notre chorégraphe ne souffle mot. Mais ce qui pour moi rend l'erreur de M. Riemann évidente, c'est l'emploi qu'il fait de la mesure quaternaire. Pour justifier celui-ci, mon savant contradicteur écarte de prime abord la signification que j'attribue à l'expression de «majeur parfait» employée par le chorégraphe au sujet de la basse danse, celle de *mode majeur parfait* (ternarité absolue).

«Les deux expressions, écrit-il, *majeur* comme *parfait*, ont ici une signification toute différente. La basse danse majeure est celle qui débute par une révérence, laquelle fait défaut dans la basse danse mineure . . . Sont *parfaits*, les groupes de pas qui montrent des *simples* après comme avant le *double*, ceux qui n'en ont qu'avant étant dits *imparfaits* . . .»

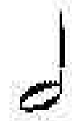
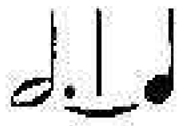
Aussi ne s'agit-il point ici de pas. Dans les passages des *Instructions* auxquels il fait allusion, le majeur et le mineur d'une part, la perfection et l'imperfection de l'autre, sont considérés séparément et concernent uniquement, en effet, les combinaisons chorégraphiques. Au contraire, dans le passage sur lequel je m'appuie, les mots «majeur» et «parfait» apparaissent géminés et visent le caractère *musical* spécifique de la basse danse: «Et se nomme basse danse pour ce que on la *joue* selon *maier parfait* . . .» Il ne s'agit plus ici de basse danse majeure ou mineure, ni de mesure parfaite ou imparfaite, et je persiste à attribuer à cette expression la signification de ternarité absolue que lui assigne la théorie mensurale. M. Ecorcheville l'interprète de la même façon. La basse danse conservera d'ailleurs le rythme ternaire, comme le montre l'exemple de Tabourot noté plus haut; l'archaïque ternarité absolue a, il est vrai, disparu, pour faire place à la subdivision binaire du temps; mais le fond reste ternaire. En résumé, je crois que la subdivision quaternaire assignée par M. Riemann aux «mesures» (groupes de pas) parfaites repose sur une erreur.

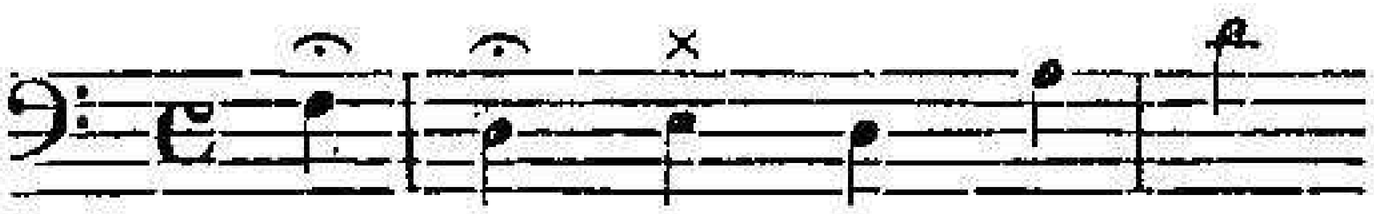
* * *

b) *Les branles prolongés.* — L'importance prépondérante attribuée au branle (*b*) est la clef de la lecture rythmique de M. Riemann, qui à part cela admet l'égalité de toutes les notes. Voyons donc comment il justifie cette prolongation.

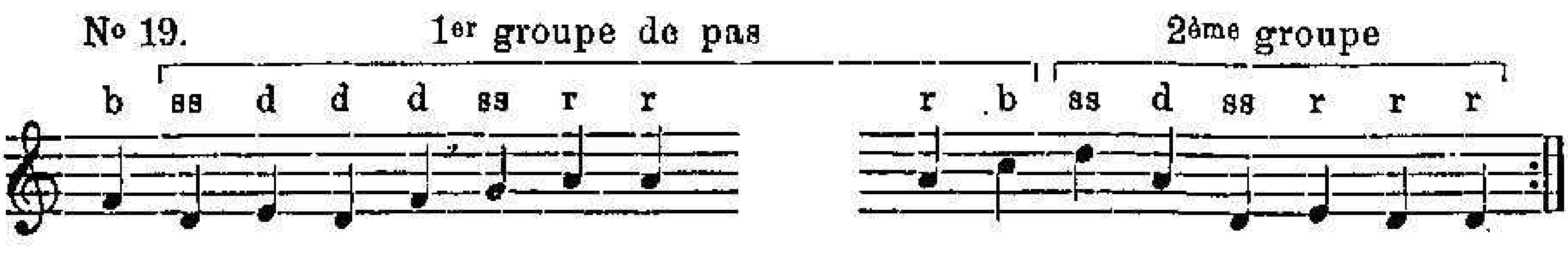
«Le branle, écrit-il, se présente de suite après la révérence ou, dans la basse danse mineure, dès le début du morceau. A part cela, il apparaît régulièrement comme conclusion de la mesure. En conséquence (?), l'identité de valeur de ce pas avec les autres devra être considérée plutôt comme relative que comme absolue, et suivant que la mesure suivante débute avec ou sans changement de mesure et avec ou sans temps levé. L'Introduction ne donne, il est vrai, aucun renseignement précis à cet égard. Mais l'indication du nombre des mesures (3—7) au-dessus de chaque danse nous donne

la certitude que la note recevant le branle [pas final de chaque groupe] doit être traitée à peu près comme la note finale du verset dans le choral (ou comme, dans le chant grégorien, la note finale d'une distinction). Nous pouvons donc en sécurité lui attribuer un point d'orgue, avec cette réserve que la valeur de ce dernier est réglée par le contexte.»

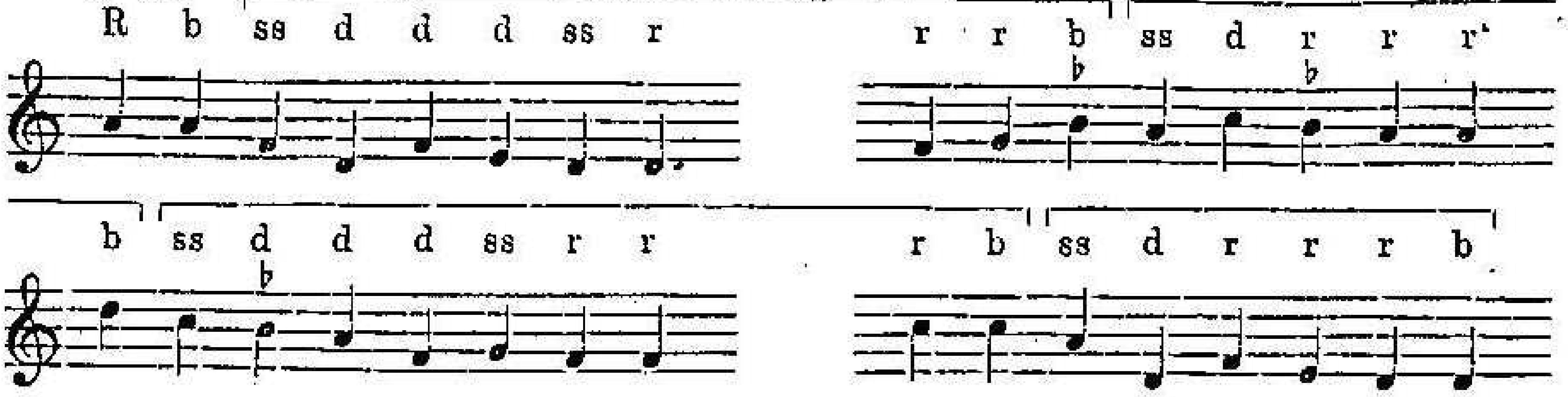
J'ai tenu à traduire entièrement ce passage à la fois si conjectural et si affirmatif. Je ne discuterai pas les distinctions établies par M. Riemann dans la prolongation des branles, auxquels il attribue, suivant le cas, une , une  ou une ; c'est le principe même qui me paraît erroné. Notre chorégraphe dit expressément: «Et si est à savoir que deux pas simples, ung pas double une desmarche et *ung branle* occupent *autant de temps* lung comme l'autre . . . C'est adire que chacun deuls doibt occuper une note de basse danse entière, cest a savoir deux pas simples une note ung pas double une note une desmarche aussi une note et *parcillement ung branle.*» On ne saurait être plus clair; et la tablature de Tabourot reproduite plus haut en concordance avec un air de basse danse confirme ce texte en tous points. Le branle ne dure pas plus que les autre pas. Considérer cette équivalence comme relative et non absolue est un *distinguo* spécieux: des valeurs sont égales entre elles ou elles ne le sont pas. On aperçoit fort bien, d'autre part, que les groupes de pas sont limités par des branles et que le troisième groupe reproduit généralement le premier, sans la révérence et le branle du début; mais je ne vois, ni ici, ni là, une raison de prolonger le branle. Au point de vue chorégraphique, le procédé ne me paraît pas moins douteux. Prolongeant les branles du milieu, M. Riemann est obligé de prolonger également celui du début, après la révérence: conçoit-on une danse qui débute par une pose et se représente-t-on l'effet d'un branle (balancement latéral, le corps porté alternativement sur les deux pieds) prolongé en point d'orgue? Au point de vue musical enfin, M. Riemann trouve le résultat de sa lecture très satisfaisant; moi pas, et voici pourquoi. Je passe sur le départ singulier que le double 𝄐 initial donne aux airs:


(No 20).

Mais, comme je l'ai fait remarquer, un certain nombre de pièces offrent à la lecture une parfaite symétrie, cette régularité périodique, caractère constant de nos chansons et de nos airs à danser, qui marque déjà les petites chansons des trouvères et qui distingue nettement notre art de l'amorphisme des mélodies orientales. Ainsi des nos 19 et 28, dont les mélodies, bien que non rythmées, se répartissent visiblement comme suit, indépendamment des groupements contraires des pas:



N° 28.




L'intention de symétrie mélodique est évidente. Les groupes de pas ou «mesures» sont, eux, inégaux, mais cette inégalité même prouve implicitement l'équivalence de tous les pas sans exception. Si en effet les pas se succèdent sans interruption, les limites des différents groupes n'affectent en rien la musique. Si au contraire ces limites sont accusées par la prolongation des branles, l'inégalité des groupes de pas vient en conflit avec la périodicité régulière des airs, ce qui peu admissible. Il suffira, pour s'en rendre compte, de comparer aux deux schémas ci-dessus les divisions mélodiques des mêmes morceaux chez M. Riemann:

N° 19.



N° 28.



* * *

Je ne discuterai pas la lecture modale de M. Riemann, très différente de la mienne[1]). J'admets même volontiers, m'inclinant devant son autorité, que je me suis trompé et que c'est sa lecture qui est la bonne. Je me suis borné, dans les lignes qui précèdent, à examiner le problème rythmique, d'une importance évidemment primordiale. Si l'on ne parvient pas à le résoudre, le reste ne présente plus guère d'intérêt.

Pour me résumer, je reviens à ma première hypothèse, celle qui suppose l'intercalation de mélismes ou, comme dit M. H. Wolf, de «diminutions» entre chacune de ces brèves pesantes, destinées à recevoir chacune un seul pas, équivalent aux autres, d'une danse très lente. Et comme on ne peut reconstituer cette figuration, je crains bien que le prestigieux manuscrit, avec sa somptueuse notation en or et argent sur fond noir, ne reste à

1) Je passe de même sur d'autres détails tels que ceux relatifs à la basse danse mineure qui se caractérise, dit M. Riemann, par l'absence de la révérence initiale. Mais il faut y ajouter le pas de Brabant (de gaillarde) qui, suivant notre chorégraphe, précède toujours la basse danse mineure. A ce titre, le n° 19, isolé, n'en serait pas une; les seules basses danses mineures du manuscrit seraient les n°s 55 et 56—57, en notation mixte et précédées du pas de Brabant.

jamais lettre morte. Durant de longs mois (où ce papier obscur avait fini par prendre pour moi un sens symbolique), je me suis efforcé de percer l'irritant mystère, pour devoir finalement m'en reconnaître incapable; on vient de voir que ce n'était pas sans de bonnes raisons. J'ai moi-même exprimé le vœu, et souhaite encore, qu'un plus savant et plus habile apporte la solution cherchée. Tout chercheur malheureux, mais désintéressé, se réjouira, je le répète, de voir résoudre par un autre le problème devant lequel il a échoué; mais il se doit de signaler ce que les solutions proposées lui paraissent avoir d'erroné.

---

# The Toccatas of Bach.

By

**J. A. Fuller Maitland.**

(London.)

There are no fewer than twelve complete works of Sebastian Bach to which the name Toccata is applied, and in nearly all cases the title seems to have come from the composer himself. It is always worth while to trace, if we can, the reasons which led a great man to choose one name rather than another for his creations; and in the case of Bach I think we are justified in supposing that the names he gave were not purely arbitrary, but were chosen for some good reason. Certain modern composers, notably Brahms, have shown a strange indifference to the effect wrought by a well-chosen name for their music. His later works for pianoforte, often grouped under the heading of "Fantasias", are divided into "Intermezzi" and "Capricci", according to whether they are slow movements or fast. But Bach, with his methodical habits, never showed that kind of almost perverse nonchalance in regard to the names his works were to bear. Remember the "Partitas", and how each of the six introductory movements have a different designation from all the rest. As a matter of fact, there is not much indication of any inner variety of structure among the six, for all are preludial in general character, and it is evidently only a whim of the composer to give the six different titles. One of these, the sixth by the way, is styled "Toccata", but has none of the distinguishing marks which Bach had in his mind when he used the title for independent compositions. Albert Schweitzer in his exceedingly valuable book on Bach says that these Toccatas might just as well have been called Sonatas, or by any other name. Here I cannot agree with him, and the main object of my remarks on the present occasion is to examine into the structure and style of the pieces, and see if we cannot discern some characteristic common to them all, and not shared by any other compositions of Bach.

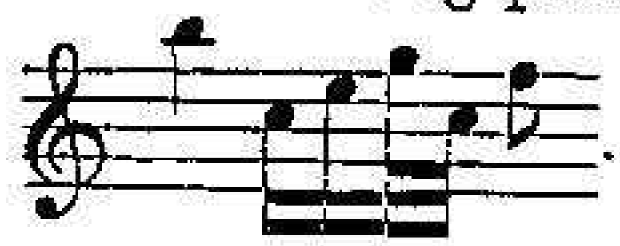
It is not necessary to investigate the meaning of the word Toccata all the way from Frescobaldi to Debussy; all we want to do is to see whether Bach used the term with particular intention, and what he meant by it.

First of all, let us see what the word really meant at the date of its invention. If we refer to a certain very convenient and well-printed edition of Robert Browning, we shall find as one of the least enlightening definitions in the notes—where many obvious things are explained, the chief difficulties ignored, and many foreign words misinterpreted—the following explanation for the title of the famous "Toccata of Galuppi":—"Toccata—an overture, a touch-piece". This does not help us much, for whatever a Toccata may be, it certainly is not a synonym for an overture, and the name "touch-piece" seems to refer to a gun-smith's department of knowledge rather than to a musician's. It is evident that in its origin the name meant nothing more than something "touched" or played upon a keyed instrument; in contradistinction to Cantata, something sung. As the Cantata, in its original form of a series of two or more *arioso* movements separated by recitatives, may well have been meant to show off the art of the singer in different styles of expression, so the Toccata seems always to have implied a certain amount of brilliance and *bravura*, and to have made considerable demands on the player's technique. The organ Toccatas of Frescobaldi are little more than the equivalent of the "Fantasies" of the Elizabethan composers in England, consisting of divisions on a plain-song or "ground", and occasionally introducing fugal writing as a relief to the flourishes which are evidently the essential part of the piece. In the FitzWilliam Virginal Book there is only one Toccata, by an obscure Italian composer of the name of Giovanni Pichi, a piece which I should choose as my earliest illustration, if I should ever carry out my purpose of writing the history of Bad Music. It unites nearly all the possible demerits that one composition could boast. It is inconsequent, ineffective, denuded of everything like an idea, and its quaint *non sequitur* in the matter of tonality at the close is really ludicrous. Even the one quality of showiness is not very conspicuous, and its meaningless flourishings that lead to dry, dull chords, are almost too numerous to be diverting. But even as early as this, the alternation of flourishes with more severe movements was a regular convention.

Some notion of showing off skill seems to underlie the next Toccata to be referred to, a work in which Englishmen may take a very special pride, owing to a curious accident that illustrates the delicate perception of certain German editors in a remarkable way. An early copy of Purcell's Toccata in A for harpsichord or organ was found somewhere in Germany, and, as it bore no composer's name, it was assumed to be by Bach, so fine is its texture and so original its style. It was actually included, though only among doubtful works, in one of the later volumes of the Bach-Gesellschaft edition, and its recognition as a fairly-well-known work by Purcell brought joy to the hearts of his English admirers, who prize the compliment so unwittingly paid by the German critics who edited the volume. With all its undoubted prophesies of Bach-idioms, there is lacking in it the one quality which is common to all Bach-Toccatas, whether for organ or harpsichord. That quality is a strange and evidently intentional insistence, generally in a rhythmic figure of melody, but sometimes of other kinds. It is hard to prove a negative, and to claim that no such insistence is to be found anywhere else in Bach; but I think anyone who may hesitate to accept my theory, would find it very hard indeed to produce the same kind of insistence from any other of his works, although instances are not wanting where a single figure goes through a whole movement, like that of the first prelude of the "48".

But the kind of insistence that I find in all the Toccatas, and nowhere else, in Bach, is a certain obstinate reiteration of a phrase; one nevertheless which always stops just this side of monotony; and deep below the surface there is changing passion, becoming more and more intense, which stamps the device as one of Bach's happiest and most characteristic inventions, though it is an invention that no one else seems ever to have dared to appropriate or copy. An illustration is the Fantasia in A minor. It is true that there are in the Toccatas of Froberger, slight and occasional foreshadowings of the practice.

In Bach's five organ Toccatas, we may quickly glance at the passages in each, which illustrate my meaning.

p. 253.—The Toccata in C in which Spitta finds the concerto-like form very prominent, contains at the end of the long pedal passage near the beginning, this, repeated four times, .

p. 267.—D minor, belonging to Bach's central period, probably at Weimar. Here the figure of the *prestissimo*, and the characteristic impetuosity of the whole, convey the same idea of irresistible persistence.

p. 276.—The curious Toccata concertante in E, which also exists in a version in C, has no passage which is an unmistakable support to my theory, but in the middle of p. 280, is an example.

p. 136.—D minor, a piece which shows, according to Spitta, the influence of the Northern masters, has a sequence of five repetitions on p. 138, repeated later on.

p. 154. Toccata in F, a passage at p. 158, is illustration.

These examples may not seem particularly convincing, as I am only giving the extracts without their context; but now we will turn to the harpsichord Toccatas, and I think it will be seen how very remarkable and constant is the feature I am speaking of. I choose first the Toccata in D major, XXXVI., 26, for the simple reason that of all the seven it is most like the Purcell example; so like indeed as to account in some measure for the inclusion of Purcell's Toccata among works of Bach. Here the insistent passages are the whole of the *Allegro* and the character of the fugue subject. One beautifully expressive passage in the *Adagio* has this insistence, giving the effect of importunity in its sixfold recurrence.

Toccata in D minor, XXXVI., 36, may be put next, for Spitta has noticed how great is the affinity between it and the last one. This one is called "Toccata prima" in a copy possessed by Kittel, one of Bach's pupils, but still it seems to me a maturer work than the last. A phrase of most poignant entreaty, again in the *Adagio*, seems to fulfil the prophecy given in the last example; here the phrase provides the material for the whole of the central movement. Notice the way in both fugal movements (on the unusual structure of which Spitta has much to say) the subject is insisted on, scarcely leaving off for a bar. Double fugue plan.

In the Toccata in E minor, XXXVI., 47, a work assigned by Spitta to the Weimar period, we get a more regular fugue, at the end, than in the work in D minor; and the signs are all present by which Spitta proves an early origin (the influence of the northern German masters, Buxtehude, Pachelbel, and others, is shown in the frequency of figures based on the

alternation of two notes, such as the subject of the fugue). Excepting the shape of the fugue-subject, there is nothing particularly obstinate about the piece.

In the Toccata in G, XXXVI., 63, the signs of an early origin are again visible, and the long passage near the end of the first movement may stand as an example of insistence. This is a typical harpsichord piece, and must lose a good deal of its effect in the transference to another instrument, for the sharp contrasts of tone which seem to be required between the phrases and their immediate and echo-like repetition, are eminently characteristic of the harpsichord.

The contrasts here implied in the music itself are actually enjoined in the Toccata in G minor, XXXVI., 54, where the words *piano* and *forte* stand in the oldest MSS. of the work. Its *Allegro* is a typical Toccata-movement, insistence being illustrated in the theme itself and in the repetition of the echoing phrase. The fugue-subject has the same characteristic of reiterated notes. There is a curious foreshadowing of a device which long afterwards became more common, in that he repeats at the very end the flourish of the opening.

Another very long fugue but of far finer quality, is the Toccata in C minor, B. G. III., which I should like to think of as marking the composer's maturer style. The curious way in which the subject enters at different points of the fugue, will not escape attention. At first it follows an almost conventional course, and loses itself after a time in a beautiful flourish; pulling up as if in recollection of duty, it starts afresh as a double fugue, and this time too it is swallowed up in brilliant passages, till a rhapsodical *Adagio* leads to an exciting final flourish.

The masterpiece among the harpsichord Toccatas, in my opinion, is the one I have left till the last, the great and impressive Toccata in F sharp minor, III., 311. The majestic flourish of the beginning is after some time interrupted by a phrase that suggests the crowing of a cock, and the exquisitely pathetic slow movement in triple time has the closest possible affinity with the "Crucifixus" of the B minor Mass. If Schweitzer, with his love of inner meanings and "programmes" for all Bach's works, had noticed this, I think he would have tried to claim it as a piece of illustrative music, probably as a narrative, in the manner of Kuhnau's "Bible Sonatas" of the "Repentance of St. Peter". The firrst fugato is joined to the next movement by a flourish of a single bar which occurs only in the Peters edition; though it is necessary in order to make sense. The movement it introduces is the most insistent passage in all the Toccatas, and wonderfully poetical in expression. The final fugue repeats the motive of the "Crucifixus" movement.

If I were asked why these beautiful Toccatas are so sedulously ignored by pianists, I should be obliged to answer that I have no idea at all. They are grateful, and in their way very showy, but for years together no pianist inserted even one in his programme, though nearly all the eminent performers play and delight in transcriptions of the organ Toccatas, and all, good, bad, and indifferent, think they must have the "Chromatic Fantasia" in their repertory. In thirty years of musical criticism in London, I only remember two occasions on which a harpsichord Toccata was played; Leonard Borwick introduced one, and the distinguished pianist, Blanche Selva, began a series

of recitals with another. It is just possible that players on the look-out for something to vary the monotony of the usual recital-programme, may have glanced at the Toccatas and may have considered them dry, because they fancied they must be played in strict time, in that terrible "clássical" style so-called, which, as some people know, is the very antithesis of the truly classical style with its ordered freedom of utterance. The late Edward Dannreuther pointed out in a lecture at the Royal Institution, and again in his masterly work on "Ornamentation", that Frescobaldi specially warns the reader of his organ-toccatas (1614-16) that "this manner of playing is not subject to strict time; it is governed rather by the beat, as is the case with the modern madrigals . . . be it languid or quick or sustained, as the sentiment or sense of the words may require".

It is odd that the strictness of time against which Frescobaldi's pupils are distinctly warned should be the very features which most obviously govern the construction of modern Toccatas. Many composers, from Schumann downwards, appear to have confused the term *Toccata* with that of *Moto perpetuo,* that is, a movement in which the regular motion, usually of semiquavers, goes on uninterruptedly from beginning to end. Things like Schumann's "Toccata" and the charming "Toccatina" of Henselt, are admirable from the point of view of technique, and there seems a lurking impression that a Toccata should not be too frivolous in style, for many modern specimens show a leaning to a rich severity of movement. It is, of course, quite possible that everyone may not accept my theory that Bach's Toccatas for organ and harpsichord are distinguished by this quality of insistence; let me at least be excused for having brought to special notice these noble compositions of which the public is allowed to hear so very little.

Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.
English Editor: Dr. Charles Maclean.